











Ferdinand Perret.

Handbuch der Ölmalerei

nach dem heutigen Standpunkte und in vorzugsweiser Anwendung auf

Landschaft, Marine und Architektur

Von

Friedrich Jaennicke

Sechste vermehrte und verbesserte Auflage



Stuttgart
Paul Neff Verlag (Carl Büchle)
1903



Druck von Strecker & Schröder in Stuttgart

Vorwort.

Wie bei den früheren, so sind auch bei der vorliegenden sechsten Auflage fast auf jeder Seite, im theoretischen wie im praktischen Teil, dem Interesse der Leser entsprechende Ergänzungen und Verbesserungen angebracht worden, so daß das Buch im praktischen Gebrauch kaum einmal eine Antwort schuldig bleiben dürfte.

Auch die weitere Ausbildung des Lesers nach der ästhetischen Seite hin ist nicht unberücksichtigt geblieben und kann ich für eingehendere Studien auf letzterem Gebiet, und als ganz vorzügliches Werk: Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei (Straßburg, Heitz, 1898), sowie daneben Guthmann, Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael (Leipzig, Hiersemann, 1902) angelegentlichst empfehlen.

Veranlaßt durch gelegentlich an mich gelangte Anfragen bezüglich bei Ausflügen in Gebirg und Wald empfehlenswerter photographischer Apparate zur Aufnahme von Landschaften, Baumgruppen, Architektur, sowie von Figürlichem, zu Staffage u. s. w. Verwendbarem, im Sinne ernst zu nehmender Unterstützung künstlerischer Tätigkeit, möchte ich hier auf Grund eigener infolge zeitweiser intensiver Beschäftigung mit Landschaftsphotographie erworbener, beiläufig bemerkt kostspieliger Erfahrung, einige bei Beschaffung von Apparaten nützliche Winke beifügen.

Zunächst sind Stativapparate aus naheliegenden Gründen vorweg auszuschließen. Aus der noch immer in Zunahme begriffenen Legion der Handcameras kann ich jedoch nur zu den besseren, mit lichtstarken Objektiven, also bei Plattengröße 9 × 12, der empfehlenswertesten, mit Objektiven von 12—15 cm Brennweite und F/5,5—F/7,7 Öffnung raten. Ganz besonders empfehle ich Ernemanns Klappcamera mit Aristostigmat, welcher bei mäßigem Preise den Objektiven namhafter Werkstätten (Zeiß Unar, Voigtländers Collinear, Görz Doppelanastigmat) kaum nachsteht. Die genannten Objektive sind zwar kostspielig, aber zuverlässig, was von den mit lichtschwächeren und demnach billigeren Objektiven ausgerüsteten billigen Cameras insofern nur sehr bedingt gilt, als letztere zumeist nur in vorzüglicher Beleuchtung, also bei heiterem, klarem Wetter und voller Sonne, brauchbare Negative liefern, bei minder günstigem Lichte aber mehr oder weniger versagen, insbesondere die Schattenpartien nicht auszeichnen und dann für den Besitzer andauernd zu einer Quelle großen Ärgernisses werden. Recht gute Objektive findet man auch gelegentlich an den Kodaks, die in größeren Höhen vollständig genügen (Cartridge K. Nr. 4 [10 × 12], Panorama K. Nr. 1 [6 × 18] und Folding K. Nr. 3 [8 × 10,5]). Das Objektiv ist also Hauptsache, und alles übrige der Ausstattung kommt erst in zweiter Linie. Selbstredend kommt auch die Lichtempfindlichkeit der Platten in Betracht, von welchen mir die von Lomberg und neuerdings die Perorto-Platten von Perutz beste Resultate ergeben haben, doch mögen auch andere sich gleich gut bewähren. Alles zu prüfen wird nachgerade unmöglich, abgesehen von dem Kostenaufwand.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung

Allgemeines über Öltechnik.

Die Anwendung des Öles als Bindemittel für feingeriebene Farbstoffe zum Zwecke der Malerei läßt sich, wie aus Didron: „Handbuch der Malerei vom Berge Athos", sowie aus Theophilos: „Diversarum artium schedula" hervorgeht, bis in das 11. oder 12. Jahrhundert zurück verfolgen. Beide Quellen weisen sogar auf noch weiter rückwärts liegende Anfänge hin. Die Ölmalerei ist demnach eine sehr alte Kunst. Im Mittelalter ist jedoch in Europa anscheinend fast ausschließlich in Temperafarben gemalt worden, bei welchen neben Eigelb, Terpentin, Wachs und ölige Harzlösungen als Bindemittel Anwendung fanden, was darin begründet scheint, daß jene älteren Ölfarben sehr schwer trockneten.

Unzweifelhaft hat die Temperatechnik den Anstoß zur Ölmalerei gegeben; erhielten doch die Temperabilder zum Schutze gegen Beschädigungen, Nässe u. s. w. einen Firnisüberzug, der nach neueren Analysen hauptsächlich Kopal und Bernstein enthalten hat. Es liegt somit nahe, daß die mittelalterlichen Künstler versuchten, das fragliche Präparat schon bei dem Auftragen der Farben letzteren zuzumischen. Da aber der Firnis zu rasch trocknete, so dürfte sich das Bedürfnis ergeben haben, die Mischung durch Zusatz von Öl zum Auftrag gefügiger herzustellen. Allem Anschein nach ist hierzu Nußöl oder Leinöl verwendet worden; möglicherweise beides.

Auf diesem Wege dürften die Meister der frühen flandrischen Schule zur Öltechnik gelangt sein, als deren Erfinder lange die Brüder Hubert und Jan van Eyck († 1426) aus Gent

galten. Wahrscheinlich gebührt diesen jedoch das Verdienst, die noch mangelhaften Ölfarben in hohem Grade vervollkommnet und damit den Grund zur heutigen Maltechnik gelegt zu haben. Die Bilder der flandrischen Schule liefern sogar den Beweis, daß die Farben der van Eyck die der späteren Zeiten, einschließlich der Gegenwart, in mehrfacher Hinsicht, namentlich in Bezug auf Haltbarkeit und anscheinend bis heute unverändert gebliebene Leuchtkraft, entschieden übertroffen haben. Gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts, als die Öltechnik bereits in den Niederlanden die herrschende war, wurde dieselbe durch Antonello da Messina von Brügge nach Italien gebracht, wo sie sich ebenfalls rasch ausbreitete. Gegen Ende des Jahrhunderts war sie in ganz Europa zur herrschenden Malweise geworden und ist es bis heute geblieben.

Nur bei den Cornelianern (Cornelius, Overbeck, Schadow, Veit u. s. w.), deren von wahrer Kunst fernstehender philiströser Klassizismus nicht Herzenssache, sondern leeres Spiel mit antiken Formen gewesen ist, blieb dieselbe längere Zeit verpönt, weshalb Kaulbach in Rom sein erstes Gemälde in der Öltechnik (Egmont und Klärchen), nach Knille, bei verschlossenen Türen malte.

Die Ölmalerei hat vor sämtlichen Malweisen, die Emailmalerei allenfalls ausgenommen, den Vorzug größter Kraft und Tiefe. Die Deckfarben strahlen nämlich das auffallende Licht zum größten Teil wieder zurück, während die Lasurfarben dasselbe zumeist verschlucken. Auf diesem bei der glänzenden Ölfarbe besonders auffallenden Verhalten der Farben, beruht die Überlegenheit der Öl- gegenüber der Aquarellmalerei. Man malt deshalb in Öl die Lichtpartien mit das Licht zurückwerfenden Deckfarben, die Schatten dagegen mit Lasurfarben. Da nun die Ölfarben auf diese Weise den Wasserfarben nach der dunklen Seite hin viel weiter voraneilen, als sie nach der hellen hin gegen dieselben zurückstehen, so verfügt die Öltechnik über einen entschieden weiteren Abstand zwischen den hellsten und dunkelsten Farben, also über größeren Lichtumfang, so daß die Effekte in Licht und Schatten energischer und natürlicher zum Ausdruck gelangen wie im Aquarell. Dagegen steht sie in Bezug auf naturwahre Darstellung der Luft der Aquarellmalerei entschieden nach, weil sie die hellsten Lichter dick mit Deckfarbe aufsetzen muß. Abgesehen von diesem, nur dem feineren Kenner bemerkbaren, Mangel hat sie aber unbestreitbar das Höchste auf dem Gebiete der Farbe geleistet. Sie verdankt diese Erfolge größtenteils dem saftigen, durch den Firnisüberzug noch bedeutend

verstärkten Glanze des Bindemittels. Die Arbeiten der Venetianer sowohl, wie die Rembrandts, wären in keiner andern Technik in entfernt ähnlicher Weise möglich gewesen.

In technischer Hinsicht ist die Ölmalerei vielfach bequemer als jede andere Malweise und liefert bei gewissenhafter Behandlung und Anwendung haltbarer Farben, überhaupt einer als sicher erprobten Technik, dauerhafte und gegen äußere schädliche Einflüsse höchst widerstandsfähige Werke. Abgesehen von Kraft und Tiefe hat sie vor der Aquarellmalerei den weiteren Vorteil voraus, das Detail des Vordergrundes leicht und höchst wirksam zur Darstellung bringen zu können; bei dem Trocknen der Farben sind Veränderungen des Tones ausgeschlossen, die Langsamkeit des Trocknens ermöglicht jede wünschenswerte Verschmelzung der Töne und können sowohl Übermalungen, wie Änderungen in größerem und geringerem Maße, jederzeit vorgenommen werden. Den angeführten Vorteilen stehen indessen auch einige oft recht störende Nachteile entgegen. So kann man z. B. nicht immer, wie beim Aquarell, die Arbeit beliebig unterbrechen, da gewisse Partien möglichst in einem beendet werden müssen, und wird das Skizzieren nach der Natur insofern beeinträchtigt, als die notwendigen Utensilien sich weniger bequem mitführen lassen, was immerhin ins Gewicht fällt.

Bedauerlicherweise ist in den letzten Dezennien in der Öltechnik, nach verschiedenen Richtungen hin, eine eigentümliche, oft in das Gewand der Genialität gehüllte, zuweilen bis zur Roheit gesteigerte Verwilderung eingerissen, welche sich, abgesehen von Ungeheuerlichkeit in Komposition und Kolorit, auch durch bis dahin nicht üblich gewesene Malweisen, wie häufiger Gebrauch des Spachtels anstatt des Pinsels, Aussparen der Leinwand für helle Lichter u. s. w. bemerkbar machen. Arbeiten dieser Art haben sogar, statt allseitig verurteilt zu werden, hier und da, besonders bei exzentrischen und unverständigen Kunstfreunden, nicht wenig Anklang gefunden.

Die Öltechnik ist für jeden geübten, mit Farbensinn begabten Zeichner bis zu einem gewissen Grade nicht schwierig zu erlernen, was besonders für die untergeordneteren Fächer, Stillleben und Blumen, gilt. Die Landschaft bietet weit weniger Schwierigkeiten wie das Figurenfach, obwohl das Landschaftsbild, die Vedute, bedingt durch verschiedene Beleuchtung und Witterung, wechselvollster Stimmung fähig ist. Wenn auch bei Beginn der Studien

der Landschafter ganz denselben Entwicklungsgang verfolgt wie der Porträt- oder Genremaler, so ist dies doch nicht absolut notwendig. Man kann ein vorzüglicher Landschafter sein, ohne die Fähigkeit zu besitzen, im Figurenfach nur halbwegs ähnliches leisten zu können.

Wer bei seinen Studien von der Leitung eines Künstlers oder den Ratschlägen eines Sachkenners absehen muß, der möge für die erste Zeit, und bis zu erlangter Sicherheit in der Technik, kleine Gemälde, oder in deren Ermangelung bessere Öldrucke kopieren, deren es, besonders im Genre der kleinen Landschaften, für diesen Zweck sehr geeignete gibt. Fast für noch zweckmäßiger erachte ich direktes Studium nach eigenem Geschmack zusammengestellter Stilleben, besonders Gruppen von alten Gefäßen in Ton, Fayence, Glas, Metall und sonstigen Kuriositäten, an welchen in Bezug auf Lichtwirkung und Reflexe, viel zu lernen ist. Sehr förderlich für den Anfänger ist einige Fertigkeit in der Aquarelltechnik.

Nach erlangter Selbständigkeit in der Technik kopiere man nicht mehr, sondern male nach der Natur. Bei entsprechenden Studien von Ferne, Mittel- und Vordergründen in Verbindung mit architektonischen Motiven, wird man dann raschere Fortschritte machen als bei jahrelangem Kopieren. Besonders rate ich zu wiederholten Darstellungen derselben Motive bei verschiedener Beleuchtung, Jahreszeit und Witterung. Endlich beachte der Anfänger, auf Ausstellungen wie in Galerien, die Werke anerkannter Meister bezüglich der Technik und des Kolorits. Sie werden manche wichtige Fingerzeige bieten.

Künstler und Dilettanten. Talent und Genie.

Es ist nicht leicht, die beiden Begriffe allgemein gültig bestimmen und abgrenzen zu können. Entscheidend ist jedenfalls absolute Beherrschung der Technik, dann in zweiter Linie, Wert des Gedankens und Wahrheit der künstlerischen Empfindung.

Als Künstler bezeichnet man jeden, der die Ausübung der Kunst berufsmäßig als Erwerbsquelle betreibt, während man als Dilettanten (Liebhaber) diejenigen bezeichnet, die die Kunst zum Vergnügen betreiben. Letztere werden von ersteren — nur sehr reiche Dilettanten machen eine Ausnahme — meist über die Achsel

angesehen, da heutzutage mit dem Wort „Dilettant" ein an Geringschätzung streifender Begriff verbunden wird, obwohl triftige Gründe hierzu nicht vorliegen, da die Künstler kaum weniger Werke zweifelhaften Wertes liefern wie die Dilettanten und so manche Leistungen letzterer, wenn sie auch nicht das Höchste erreichen, doch nicht selten Hocherfreuliches bieten. Die Grenze ist indessen schwer zu ziehen; doch wird das Werk des Künstlers immer ein gewisses „Etwas" bieten, was dem glattesten und korrektesten Dilettantismus abgeht. Der Künstler kann große Fehler machen und der Dilettant fehlerfreie Arbeiten liefern, und dennoch wird meist eine unübersteigliche Kluft zwischen beiden bestehen.

Richtiger wäre es, nur jene Personen als Künstler zu bezeichnen, deren Arbeiten die Meisterschaft erkennen lassen, und Arbeiten, die nicht auf dieser Höhe stehen oder noch den Schüler verraten, einfach als Schülerarbeit zu bezeichnen. Dem Dilettanten bliebe dann die Anwartschaft auf das Prädikat Künstler durchaus nicht versagt, obwohl derselbe nur selten den nötigen Grad höchster Ausbildung erreichen wird, weil dessen Erlangung, neben Veranlagung, längeres, ununterbrochenes Studium erfordert.

Man kann übrigens bei tüchtiger Vorbildung einen hohen Grad technischer Fertigkeit besitzen, ohne daß ausreichendes Talent zur Künstlerlaufbahn vorhanden ist. Wer, was sich bald erkennen läßt, hierüber nicht verfügt, der wird wohl tun, diesem Beruf fern zu bleiben; denn wohin es führt, wenn Leute ohne Talent die Malerei zum Beruf wählen, hat man leider auf jeder Ausstellung Gelegenheit zu beobachten an jenen nicht seltenen Arbeiten, welche die künstlerische Erlösung vom Sündenfall noch nicht hinter sich haben. Neben genügender Begabung ist aber auch Ausdauer und Geduld notwendig, die selbst bei anfänglichen Mißerfolgen meist zum Ziele führen und selbst mäßig Begabten es oft ermöglichen, genialer Angelegte zu überflügeln.

Die künstlerische Begabung tritt entweder als Talent oder als Genie auf. Zwischen beiden besteht ein mehr oder weniger gewaltiger Unterschied. Ersteres charakterisiert Formengewandtheit mit bewußter Anlehnung an Gegebenes, ohne besondere Tiefe. Es kann im einzelnen glänzend und blendend sein, während das Genie aus dem frischen Quell der Originalität schöpft und bewältigend im ganzen ist. Turner sagte zwar einmal: „I know of no genius but the genius of hard work"; das ist aber nicht an dem. Talent ist in vielen Sätteln gerecht, Genie vielleicht nur in einem, aber in diesem steht es einzig da und gibt dann der Kunst oft Regeln. Das Talent hat einzelne Lichtblicke, aber über der Form verliert es oft den geistigen Gehalt, während

über die Arbeiten des Genies jener „geistige Duft“ schwebt, der den Beschauer sofort fesselt. Er zeigt die schöpferische Kraft in höchster Potenz. Es gibt auch Talente, die bis an die Schwelle des Genies gelangen, ohne dieselbe je überschreiten zu können.

Manches bleibt freilich, als individueller Genialitätsausdruck, unnahbar und kann nicht erlernt werden, wobei wieder manches auf Rechnung der Zeit kommt, denn alle Bilder verraten, als redende Zeugen, einen gewissen Zeitgeschmack. Van Dyck und Velasquez malten z. B. sehr schöne Hunde, aber der Ausdruck ihrer Hundephysiognomien reicht lange nicht an Landseer heran, ebensowenig wie Raphael oder Tizian der Ausdruck in Leslie's „Drawing-room ladies“ erreichbar gewesen sein würde. Alle genialen Arbeiten werden dessenungeachtet, als Emanationen eines innerlich sprühenden Feuers, immer bleibenden Wert behalten. Daß der Künstler sich der Natur des Landes, in welchem er wohnt oder aufgewachsen, entsprechend entwickelt, ist natürlich, so bei den spanischen und italienischen Künstlern, in deren sonnigeren Ländern Farbe und Licht in den Gemälden zu stärkerem Ausdruck kommen als unter dem trüberen Himmel Deutschlands, weil sie die Fülle der malerischen Reize der sie dort umgebenden Natur möglichst objektiv wiedergeben.

Diejenigen Leser, die in freien Stunden sich künstlerisch mit der Öltechnik beschäftigen, werden bei einiger Befähigung und Ausdauer, abgesehen von Kopien, es bereits in verhältnismäßig kurzer Zeit zu ansehenswerten Studien bringen. Wenn Arbeiten, die in früheren Stadien des Studiums den Anfänger mehr oder weniger befriedigten, bei weiterer Ausbildung des Auges und des Farbensinnes mehr und mehr zu wünschen lassen, dann darf dies stets als ein erfreuliches Zeichen begrüßt werden.

Wie überhaupt in der Kunst, so wirkt auch in der Malerei die Mittelmäßigkeit verletzend auf den Kenner und ist deshalb verwerflich. Absolut schlechte Bilder sind nicht gerade häufig, aber um so üppiger wuchert das sogenannte Mittelgut, meist mittelmäßig gute und mittelmäßig schlechte, nach Ausführung wie Inhalt seichte, dem nackten Erwerbssinn entsprungene Massen-, Markt- und Ramschware, das größte Hindernis, daß die Konfusion der Kunstbegriffe beim großen Publikum sich zu klaren Anschauungen, zur Besserung des mangelnden Formen- und Farbengefühls durcharbeite.

Der gewöhnliche Mensch unterscheidet schöne und nichtschöne Bilder. Bei Zuwendung dieser Prädikate waltet jedoch oft gründliche Täuschung und meist gänzliche Unkenntnis bezüglich der das Urteil beeinflussenden Gründe. Ein recht matter, flauer Gedanke kann sehr gut gezeichnet und pikant gemalt sein, ohne deshalb ein im Sinne des großen Publikums gutes Bild abzugeben. In der Regel wird es auch nicht dafür gehalten. Dagegen ist häufig das Umgekehrte der Fall, indem ein guter Einfall, eine

pikante, charakteristische Szene, besonders mit etwas sinnlicher Würze, den naiven Beschauer leicht über grobe Mängel in Zeichnung und Farbe hinwegtäuscht, oder ansprechende Farbengebung die Mängel der Idee und unkünstlerische Linienführung übersehen läßt.

Entwicklung der Landschaftsmalerei*).

Die Anfänge der Landschaftsmalerei begegnen uns in den pompejanischen Wandgemälden. In der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst tritt die Landschaft in teilweise sehr interessanter Auffassung, sowie, besonders in der Behandlung der Bäume, in sehr verschiedenartig stilisierter Darstellung auf, und zwar in wenig zugänglichen Seltenheiten, in den in der Zeichnung meist auf tiefer Stufe stehenden Miniaturen (karolingisches Evangelium der Wiener Schatzkammer, Bibel von San Callysto, Psalterium aureum in St. Gallen u. a. m.). Ihre Behandlung ist immer eine schüchterne, nebensächliche, denn das durchgebildete Studium der Landschaft war den damaligen Künstlern fremd und entspricht keineswegs deren Darstellungen des Figuralen. Eine der ersten fast selbständigen Landschaften bietet die Himmelfahrt in einem Evangeliar des 11. Jahrhunderts (Hildesheim, Dom).

In der Zeit der Gotik finden wir bereits höchst anmutige landschaftliche Darstellungen in den Miniaturen der Meßbücher (heures), wo sie, vom Ende des 13. Jahrhunderts ab, mit den Interieurs vielfach die goldenen und gevierteten Felder der Figurenhintergründe ersetzen. Mit diesen erst schüchternen, durch dürftige phantastische Vegetation, unrichtige oder mangelnde Perspektive u. s. w. charakterisierten Versuchen wurde der Weg zu vollkommenerer Nachahmung der Natur geebnet, wenn auch vorerst noch allerlei Naives sich bemerklich macht. Während die Niederländer des 15. Jahrhunderts die Berge von Judäa mit Windmühlen zierten, treten in den biblischen Darstellungen bei Fouquet und dessen Nachahmern die Kathedrale von Paris, der Donjon von Vincennes, französische

*) Literatur: Bryant, W. M., Philosophy of Landscape-Painting, St. Louis, 1885. Hamerton, G., Landscape, London 1885. Seeley & Co. Und ganz vorzugsweise: Leitschuh, F. F., Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei, Straßburg, Heitz, 1898; sowie Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst, Leipzig, Hiersemann, 1902.

Uferlandschaften u. s. w. auf. Die Vogelperspektiven und Fernen Fouquets stehen übrigens jenen des Johann van Eyck ebenbürtig zur Seite, während die Schäferszenen bei Pas de la Pastourelle und bei René von Anjou bereits zu Watteau hinleiten. Die konventionelle Flora der Randverzierungen räumt einer realistischen, mit der einheimischen Natur entnommenen Motiven das Feld, doch erscheinen beide im 13. und 14. Jahrhundert noch gemischt.

Die Anfänge der Landschaft (eigentlich ein Figurenhintergrund) finden sich in den Fresken von Giotto, † 1337. Ein konventioneller Vordergrund, dürftig behandelt, ist häufig auf nur wenige Centimeter der Bildfläche beschränkt, der Mittelgrund fehlt, wie bei den Italienern durch das 14. und 15. Jahrhundert, während der Hintergrund in der ältesten Zeit kulissenartige, steile Felsen mit einzelnen Bäumchen, Felsentäler, zuweilen mit Architekturen (Kastellen), zunächst als wesentliche Bestandteile enthält. Größere Vorliebe für Architekturen zeigt Duccio (Siena), z. B. in dem Einzug in Jerusalem. Sim. Martini führt die wirkliche Ferne ein. Hochinteressant ist sein Fresko mit dem Reiterbild des Sieneser Condottiere de'Fogliani (Pal. pub. Siena), wo nach dem auf ein Minimum beschränkten Vordergrund mit dem Reiter, Mittelgrund und Ferne mit Kastellen, Heerlagern 2c. folgen. Es reihen sich an: P. und Ambr. Lorenzetto, letzterer ein genialer Meister, dessen Fresko ebenda, „Folgen guten und schlechten Regiments“, die größte Landschaft jener Zeit bietet, die mit bedeutender Tiefenwirkung in Vogelperspektive über unermeßliches Terrain führt und, in den damit verketteten Figurenreihen separater Genrebildchen, an die Niederländer erinnert. Gaddi und Andrea da Firenze wandeln wieder in Giottos Fußstapfen.

Das 15. Jahrhundert bringt neue Ideen und mit Gentile da Fabriano malerische Elemente in die Landschaft. Erhöhteres Naturgefühl macht sich auch in Darstellung der Blumen geltend. Gentile zeigt sich in seinem viel kopierten Tafelbild der Anbetung der Könige (Akademie, Florenz), in dem Nebenmotiv: Medizeischer Jagdzug, in Beleuchtung und Gliederung in Licht- und Schattenmassen, als Landschafter, und in seinem Hauptwerk, der durch Beleuchtungseffekte auffallenden „Flucht nach Ägypten“, hat er sogar die Darstellung der Sonne versucht. Ihm reiht sich der Realist Masolino und der geniale Masaccio an, dessen Bedeutung in der Landschaft weder die van Eycks, noch Bouts gleichkommen. Reizvollste Beleuchtung zeigt seine Gründung von S. Maria del Neve (Museum, Neapel), sowie die großartige Stimmungslandschaft der Kreuzigung (S. Clemente, Rom) mit unendlicher Ferne. Weitere Ausbildung in Beleuchtung und Perspektive zeigt Fra Angelico da Fiesole, während der Freilichtmaler Piero della Francesca und seine Zeitgenossen Uccello, Castagno u. a. mehr auf malerische Tiefenwirkung

ausgehen, Baldovinetti und seine Schüler, darunter Ghirlandajo, Pollajuolo und der echte Landschafter A. del Verrocchio, deren Fernen sich durch schlangenartig gewundene Flüsse kennzeichnen, während der Mittelgrund in Ghirlandajos Fresko in der Sixtina auch Wald enthält. Diese Künstler stehen bereits an der Schwelle des 16. Jahrhunderts. Weitere Ausbildung zeigt die Schule von Perugia. Nicolo Alumno bildet den Übergang, dann Fiorenzo di Lorenzo und Perugino. Pinturicchio bietet in seiner Kreuzigung (Mailand, Casa Borromeo) eine großartige malerische Baumlandschaft und weitere hervorragende Landschaften in seinen Sieneser Fresken aus dem Leben des Aen. Sylv. Piccolomini. Bei den Künstlern der Renaissance trat überhaupt längst Luftperspektive auf und wird die naturwahre Landschaft weiter ausgebildet von den beiden Lippi, Botticelli, dann von Lionardo (Handzeichnungen von Baumstudien, Blumen 2c. in Windsor Castle). Die volle Entwicklung zur Blüte der mittelitalischen Landschaftsmalerei knüpft sich an B. Gozzoli (Fresken im Pal. Riccardi, Florenz), Piero di Cosimo und Fra Bartolomeo, die zu Rafael (schönste Landschaften in der Madonna del Carduellino und Esterhazy) und zum 16. Jahrhundert hinüberleiten.

Im ganzen trat die Landschaft im 14. und 15. Jahrhundert in Mittelitalien, wie auch für die Folge, entschieden gegen die Figurenmalerei zurück, indem sich dieselbe auf den zahllosen „Geburten", Kreuzigungen, Anbetungen der Könige und ähnlichen mythischen Vorgängen lediglich auf die Zwischenräume zwischen den Figuren, beziehentlich auf deren Hintergrund beschränkte. Masaccio, Fra Angelico u. a. stellten den landschaftlichen Charakter des Arnotales und anderer Gegenden dar, welche von ihren Genossen weiter studiert und oft mit topographischer Treue, so von Gozzoli, wiedergegeben worden sind.

Selbst die Venetianer, die wie Giov. Bellini, † 1516, Giorgione, † 1511, Tizian, 1477—1576, Palma Vecchio und andere Zeitgenossen, mehr Gewicht auf die Landschaft legen, sehen in ihren, durch festliche Freude und heiterste Sinnlichkeit charakterisierten Bildern, von naturwahrem Kolorit und realistischer Darstellung ab und verharren in mehr idealer, aber großartiger Auffassung. Giorgione war jedoch der erste, der die landschaftliche Komposition in vollen Einklang mit den Figuren brachte und darf derselbe deshalb als der erste moderne Landschafter bezeichnet werden. Windsor Castle besitzt zudem einen Tizian, auf welchem die Figuren eine ganz untergeordnete Rolle spielen. Letzterer ist der eigentliche Begründer der heroischen Landschaft, aber erst in der Schule von Bologna sinkt die historische Darstellung mehr zur Staffage herab.

Die Deutschen des 16. Jahrhunderts standen der selb=

ständigen Landschaft noch fern, wenn auch Versuche vorliegen, namentlich in den Miniaturen der Bücher, sich vom üblichen Goldgrund der Tafelbilder frei zu machen, so bei B. Furtmayr (Regensburg). Von Dürer sind zwar großartige Aquarellstudien, aber keine größeren selbständigen Landschaftsbilder erhalten. Erst unter Altdorfer, A. Elsheimer, † 1620 und P. Bril, † 1626 (die beiden letzten hatten in Italien Anregung erhalten), entwickelte sich der Sinn für die Landschaft mit idyllischem Charakter, welcher sich dann auch auf die Italiener (Feti, Albani, Domenico, Bonzi, Passi u. a.) übertrug.

Selbständig und realistischer angehaucht tritt dann in Italien die Landschaft gegen Ende des 16. Jahrhunderts bei Annibale Caracci, 1560—1609, dem bedeutendsten Meister der Bologneser Schule auf.

Vom 15. Jahrhundert ab treten in der Landschaftsmalerei zwei streng geschiedene, sich mitunter abwechselnd verdrängende oder auch des öfteren ineinander übergehende Richtungen auf; die hauptsächlich in Italien und Frankreich gepflegte idealistische und die diesseits der Alpen zu vollendeter Ausbildung gelangte und zur Zeit als die ausschließlich herrschende zu betrachtende realistische Richtung. Während letztere auf das naturwahre Landschaftsporträt — die Vedute — ausgeht, gefiel sich erstere in willkürlicher Zusammenstellung großartiger Baumformen mit Felsen, Wasser, Ruinen und der Antike entlehnten Bauten, unter Anwendung glanzvoller Luftstimmungen und häufiger Beigabe mythologischer Staffage. Sie wird deshalb als historische, komponierte, oder auch als heroische Landschaft bezeichnet.

Glanzvoll entwickelte sich die Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert in Frankreich, wo unter Claude Lorrain, 1600 bis 1682, Nicolas Poussin, † 1665, und dessen Schwager Gaspard Dughet in Rom, † 1675, die heroische Landschaft unter vorwiegender Begünstigung italienischer Natur mit mythologischer Staffage, deren Stimmungsgehalt uns ungeachtet des großen Linienzugs im Terrain oft kalt läßt, ihr Zenith erreicht, in Italien aber unter Albani, 1578—1660, und Salvator Rosa, 1615—1673, dessen mehr dramatisch gehaltene Landschaften mit oft packenden Effekten einen schneidenden Gegensatz zu den poetisch angehauchten Stimmungsbildern des Claude Lorrain bilden.

Während die von den Genannten vertretene idealistische, beziehentlich akademische Richtung in den beiden Ländern ein

Jahrhundert lang die Herrschaft behauptete, war in den Niederlanden schon früh, in dem Streben nach getreuer Wiedergabe der Effekte in Licht und Luft, ein frischer naturalistischer Sinn in die Erscheinung getreten, den wir bereits in der flandrischen Schule bei den Brüdern Hubert und Jan van Eyck, 1366—1426, und deren Schülern R. van der Weyden, † 1464, und Hans Memling, † 1495, angedeutet finden. Die van Eyck haben sich u. a. ausgezeichnet durch die Durchbildung der Tiefenwirkung. Überblick über die landschaftlichen Details der Umgebung, üppige landschaftliche Hintergründe und weite Talperspektiven zeichnen ihre und ihrer Nachfolger Arbeiten, religiöse Bilder mit flandrischer Landschaft, teilweise auch mit morgenländischer, aus. Selbständig tritt jedoch die Landschaft in den Niederlanden erst um ein ganzes Jahrhundert später auf. Landschaften von Patenier, † 1550, dann von Scorel, † 1562, Henri de Bles, Johann Breughel, † 1615, R. Savery, † 1639 u. s. w. sind aber bei allem Verdienst von naturwahrer Darstellung immer noch weit entfernt und vorwiegend durch kleinliche Behandlung der Details charakterisiert, eine Richtung, welche durch die Schule von Brabant, von Rubens, 1577—1640, gründlich beseitigt wird, dessen Landschaften entschieden nach der idealen Seite neigen.

Erst durch die holländische Schule, gleichzeitig mit dem dortigen Aufschwung im Porträt, Genre, Stillleben, Tier- und Blumenstück, wurde die heimische, realistische Landschaft zur vollen Entwicklung gebracht. Dem bedeutendsten Förderer dieser Richtung, Jakob Ruysdael, 1625—1681, mit meist tief ernsten Stimmungsbildern, welche ihn als den bedeutendsten Stimmungsmaler der Welt erscheinen lassen, reihen sich an der alles verwertende Rembrandt, 1606—1669, ein farbenfreudiges Talent ersten Ranges, dessen Standpunkt zwar längst überwunden ist, J. van Goyen, † 1656, M. Hobbema, † 1668, der in Dorflandschaften excellierte, A. van Everdingen, † 1675, A. Cuyp, † 1691 (Moor und andere lyrische Motive), N. Berchem, † 1683, P. Potter, † 1654, und zahlreiche andere Künstler, welche, wie z. B. L. Poelenburg und dessen Schüler, vorzüglich durch D. Both und Moucheron, die ihre Motive der italienischen Landschaft entnehmen, ein Hinarbeiten auf den Effekt erkennen lassen. Gleiche Richtung fördert in der Schule von Sevilla Diego Velasquez, 1593—1660, in seinen Darstellungen aus den Gärten zu Aranjuez.

In der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt die poetische arkadische Landschaft auf. G. de Lairesse, 1641—1711, malte neben mythologischen und allegorischen Gemälden auch Hirtenbilder, worauf die Landschaft in Frankreich sich in Parkanlagen mit verschnittenen Taxushecken und unwahren, in Sammet und Seide gekleideten Schäfern und Schäferinnen verwandelte, in welcher Richtung namentlich Watteau, † 1721, Boucher, † 1770, Lancret, † 1743, und Pater tätig waren.

Es mag hier die vielfach verbreitete Meinung berichtigt werden, als sei besagter sentimentaler Schäferunfug überhaupt in Frankreich entstanden. Das ist nicht richtig. Derselbe entstand ursprünglich in der Poesie und zwar in der Heimat der höfischen Etikette, in Spanien und Italien. Bereits im Jahre 1545 kam zu Ferrara das erste Schäferdrama, das „Opfer" von Agostino Beccaria zur Aufführung, an welches u. a. sich „Diana" von Montemajor, „il pastor fido" von Guarini und „Astrée" von H. D'Urfé reihen. Selbst in England machte sich diese Richtung geltend, wie Shakespeares „As you like it" beweist.

Die Frische und Unbefangenheit der Arbeiten früherer Zeiten artete im 18. Jahrhundert, unter dem übeln Einflusse der Kunstakademien, leider in Schablone und Manier aus, der sich die Landschaftsmalerei erst am Ende des Jahrhunderts, unter dem Einflusse des vielfach an Poussin erinnernden, als Begründer der romantischen Schule über seine Zeitgenossen hervorragenden Koch, 1768—1838, und von Schinkel, 1781—1841, wieder entriß, um in die Romantik der Düsseldorfer Schule einzulenken, deren Lessing, Schöpfer großartiger, ernster, deutscher Waldbilder, dem sich unter Verfolgung der realistischen Richtung die beiden Achenbach, Gude und zahlreiche andere anschlossen, als der vollendetste Vertreter der subjektiven Stimmungslandschaft zu bezeichnen ist. Auch die ideale Landschaft fand unter den modernen Meistern noch tüchtige Vertreter in W. Schirmer, F. Preller und dem in der klassischen Richtung obenan stehenden, mit Etzdorf, Heinlein, Morgenstern, Schleich u. a. die Münchener Schule repräsentierenden K. Rottmann, dem nur wenige folgten (Zimmermann). Bei der längst durchgedrungenen Wertschätzung des unerschöpflichen Reichtums an zu fast sofortiger Disposition stehenden natürlichen Landschaften, darf dieselbe heute jedoch als ein überwundener Standpunkt betrachtet werden, da für Landschaften, die nirgends existieren, sich kaum noch jemand begeistern kann, zumal idealisierende Bestrebungen auf Terrain

und Vegetationsformen nicht wohl anwendbar sind und bei der Entfernung von Naturwahrheit leicht in Manier ausarten.

An ihre Stelle sind im 19. Jahrhundert ganz einfache, nicht selten an sich vollständig reizlose Motive getreten, in welchen der geschickte Kolorist nicht minder die reizendsten Lichteffekte und Farbenstimmungen zum Ausdruck bringt. Diese vollständige Änderung des Geschmacks hat sich erst in den letzten Dezennien unter Einwirkung des erleichterten Reisens und besonders der Photographie vollzogen. Mehr und mehr drängt die Tendenz der Zeit zu einfacher naturalistischer Behandlung, insbesondere zur Darstellung flüchtig vorübereilender Stimmungen der Atmosphäre, der wechselnden Wolken, der leuchtenden Farbenfluten des Abendhimmels, des Spieles der schäumenden Wogen u. s. w., andererseits der Waldeseinsamkeit in ihrer unerschöpflichen wechselvollen Stimmung, also zu einem gewissen Schwelgen in lyrischen Gefühlen, während wieder andere die starren Formen der Natur, das Hochgebirge — Ludwig, Kamecke, Bracht — und die nordische Landschaft — Rasmussen, Nordgren, Macco — verherrlichen. Belege für beide Richtungen bieten Oswald und Andreas Achenbach. Ersterer hat uns in zahlreichen flüchtigen, teils durch Originalität der Motive, teils durch lebendige Wirkung und flotte Behandlung, also durch Virtuosität im guten Sinne ausgezeichneten Veduten, die unerschöpflichen Farbenstimmungen des südlichen Europa vorgeführt, während letzterer, mit unverholener Abneigung gegen alles Weichliche, nur die strenge erhabene Charakterlandschaft meisterhaft zur Darstellung gebracht hat. Eine andere idealisierende moderne Richtung kennzeichnet sich durch tüchtigste Charakteristik in der Form, so Feuerbach und Böcklin, letzterer mit lyrisch-phantastischen und dramatischen Stimmungsbildern (Märchendichter).

Was speziell den Einfluß der Photographie auf die moderne Landschaft betrifft, so konnte deren getreue Wiedergabe der Natur nur fruchtbringend anregen und hat deshalb, unter Aufräumung mit so manchem uralten akademischen Zopf und traditionellen Manieren, zwar das gesamte künstlerische Schaffen fortschrittlich umgestaltet, dabei aber auch vielfach Anlaß zu Einseitigkeit und unkünstlerischen Fehlern gegeben. Unendlich reiches Studienmaterial hat insbesondere der für Künstler wertvolle Momentapparat geliefert, dessen unbestechliche Wahrheit den Zeichner häufig in einer der Hand absolut unzugänglichen Weise ersetzt. Die angedeutete ungünstige Nebenwirkung macht sich indessen heute bei jeder Ausstellung dem Kenner bemerklich, da ungeschminkte Wahrheit in Wiedergabe zufälliger Vorgänge

keinen Anspruch auf künstlerische Verwertung erheben kann, während andererseits perspektivische Verzeichnungen, die selbst den besten Apparaten anhaften, vielfach kritischer, nur künstlerischem Können zugänglicher Korrektur bedürfen. Vor allem darf das Landschaftsgemälde nicht sofort den Eindruck machen, als liege demselben eine Photographie zu grunde.

Auch anderwärts ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Zahl der Realisten in steter Zunahme begriffen gewesen, so in Frankreich, in dessen Kunst seit den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Erotik ein festes Besitztum inne hat, wo im 19. Jahrhundert der „graue Ton“ zur Herrschaft erhoben wurde und wo Th. Rousseau, der auch als Begründer der „Paysage intime“ gilt, Daubigny und Huet, zu den ersten und bedeutendsten Vertretern dieser Richtung zählten, während Corot und eine Reihe anderer Künstler mit Landschaften von eigenartigem Schmelz und hoher Vollendung, wenigstens in der Farbe, noch einem gewissen Idealismus huldigten. Selbst Italien hat sich dem Realismus ergeben und dabei eine Verbindung mit dem Genre ausgebildet, in welcher die Heimat in einer Mannigfaltigkeit der Stimmungen und Motive, in einer Frische und Lebendigkeit wiedergegeben wird, wie in der Kunst keines anderen Landes. Man kann Dutzende von Landschaften eines Bianchi, Bezzi, Bazarro, Carcano, Ciardi u. s. w. nebeneinander sehen, und dem Auge werden stets neue Genüsse geboten, ein Erfolg, der nur bei sehr wenigen Nichtitalienern zu erhoffen sein dürfte. In England ist die romantische Richtung Turners längst durch die Realisten Birket-Forster, Ranfield, M'. Culloch und Genossen zu Falle gebracht worden.

Im ganzen zählt die Landschaft, einschließlich der mit derselben häufig vereint auftretenden Architektur, heute zu den am besten vertretenen Fächern, und nicht wenige moderne Meister stehen auf gleicher Stufe mit den Koryphäen vergangener Jahrhunderte. So ist es gekommen, daß die Landschaftsmalerei, gegen welche zu Anfang des 19. Jahrhunderts berühmte Künstler sich noch ablehnend verhielten, im Laufe desselben immer selbständiger auftrat und zu hohem Ansehen gelangte, während die Figurenmalerei in eine untergeordnete Stellung gedrängt und fast zur landschaftlichen Staffage herabgesunken ist.

Die Entwicklung der Ölmalerei seit dem Niedergang der antikisierenden Idealkunst zu Anfang des 19. Jahrhunderts, bietet ein Ringen aus Philisterei und geringem malerischen Können

zu Farbe, Licht und Unabhängigkeit, wobei freilich auch Irrwege eingeschlagen worden sind.

Eine in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Nordfrankreich ausgegangene, dort ursprünglich in Figurenmalerei und Genre aufgetauchte, von da nach Belgien und Italien übertragene Sucht nach neuem, welcher viele Ungeheuerlichkeiten, darunter allerlei rätselhafte, phantastische, oft grauenhafte Kompositionen (Odilon Barrot), um die sich Liebhaber häufig geradezu reißen, entstammen, ist schließlich auch in die Landschaft eingedrungen, wo sich dieselbe vorwiegend auf das Kolorit geworfen und in demselben allerlei Kuriosa und extreme Richtungen — gutes Kolorit gilt hier als sündhaft — grüne Luft, blaue Vegetation, sowie *zahlreiche Landschaften in blassen* Modefarben ohne Kraft und Tiefe, *Hellgrau in Hellgrau*, den „grauen Ton“ u. s. w. verschuldet hat. Von hier ist auch der *Impressionismus* ausgegangen, in welchem Zeichnung, Licht und Luftperspektive verleugnet werden, während die Linien im Kolorit ertrinken und die Umrisse sich auflösen. Als eine von E. *Manet* in Paris (Schüler von Courbet) ausgegangene, auf bloße Wiedergabe des oberflächlichen Eindrucks der Dinge ausgehende Malweise, datiert dieselbe von 1867, wo der vom Salon zurückgewiesene Künstler eine Ausstellung seiner Arbeiten veranstaltete und Schule zu machen begann. Diese Schule, welcher *Cezanne*, *Vuillard*, *Bonnard*, *Monet*, *Puvis*, *Degas*, *Renoir*, *Sisley*, *Pissaro* und *Whistler* angehören, erhob den Impressionismus zum System und leugnet gleich Courbet, daß man etwas anderes malen könne, als was man gesehen habe. Als äußerste Konsequenz des modernen Naturalismus unterscheidet er sich von diesem insofern, als er im Gegensatz zur herrschenden Modellmalerei frei schafft, worin unstreitig seine Berechtigung liegt. Auch in Deutschland ist erstere Richtung in allerlei Spezialitäten und unverständlichen Sonderbarkeiten, besonders in München gepflegt worden.

Die gegenwärtige Kunstströmung legt bei virtuoser Darstellung und raffiniert verfeinertem Natursinn den Nachdruck auf *Stimmung* oder auch auf *sehr feine Farbenwerte*. Landschaften geringsten gegenständlichen Inhalts, auch mit Figuren, überhaupt „Paysage intime“ von höchster Einfachheit, bilden den Hauptstoff, wenn auch einzelne in bizarrem Inhalt oder Kolorit möglichst *Auffallendes*, sowie eine gewisse Vorliebe für violette Töne zu bieten suchen. Mitunter lassen sich die Gemälde in zwei Hälften verschiedener Farbe, etwa eine rotgelbe und eine dunkelgrüne, teilen. Überall machen sich die neuesten französischen Bestrebungen ausdrücklich *koloristischer* Strömung unter genauer Beachtung der natürlichen Lichtwirkung geltend, und besonders beliebt sind *Dämmerungsbeleuchtungen* (*Munther* in Düsseldorf, der übrigens auch in Darstellungen von schlechtem Wetter excelliert). Daneben bemerkt man eine ungesunde Vorliebe für Primitives und *Naives*, die wir dem blasierten, überreizten Paris verdanken. Das Primitive darf jedoch nicht lediglich in

breit nebeneinander gesetzten Flecken — dieselben haben zu dem neuen Wort „Fleckenmaler" geführt — nur die Farbenwerte des Motivs geben, also keine bloßen Farbenskizzen, die nur für Atelierkreise berechtigten Wert haben, als künstlerischer Ausdruck unmittelbarer, individueller Empfindung. Das Schlimmste, was ich in dieser Richtung gesehen, waren Landschaften von G. Rohlfs, ausgestellt in Berlin 1895, förmliche Mosaiken von Klexen verschiedener Farbe und Größe. 1899 wurde Paul Signac in Paris als der größte Fleckenmaler bezeichnet, während A. de la Rochefoucault sich in der Anfertigung katholischer Heiligenbilder in japanischem Geschmack gefiel, wie überhaupt mystische Romantik eine Zeitlang die Oberhand zu gewinnen suchte. Der wahre Künstler wird überhaupt die Zeichnung nie so gering achten, daß er dem Beschauer die Aufgabe hinterläßt, aus einer beliebigen Anzahl von Farbenklecksen ein Bild zu kombinieren, denn der Beschauer will in der Regel keine Farbenwerte, sondern Gegenständliches aus der Natur.

In neuester Zeit hat die bedenklich rückläufige Richtung der Kolorierer Fortschritte gemacht, welche bei der Wahl der Farben ganz rudimentären Grundsätzen huldigt und die Bilder, bei welchen die Zeichnung die Hauptsache ist, statt zu malen nur leicht koloriert. Primitive Beschauer habe ich beim Anblick derartiger, an Öldrucke erinnernden Arbeiten (Thoma) in Entzücken geraten sehen.

Die deutsche Kunst hat sich übrigens von der früher in Paris ausgegebenen Parole fast gänzlich befreit; auch die Richtungen sind heute teilweise nicht mehr bezeichnend, sondern das Schwergewicht fällt mehr auf individuelle Erscheinungen, und jeder Landschafter kultiviert ein Feld, auf welchem er nicht leicht übertroffen wird.

Theoretischer Teil

Materialien und Gerätschaften.

Gründliche Kenntnis des Materials trägt häufig erheblich zur Förderung besserer Leistungen wie zum Gelingen der Arbeit bei. Dieselbe ist notwendig, um für bestimmte Zwecke die richtige Wahl treffen zu können, zumal kraft- und glanzvolle Darstellung in hohem Grade von derselben abhängig ist. Andererseits darf aber das Material nicht überschätzt werden, damit nicht Qualität und Eleganz der Utensilien in umgekehrtem Verhältnis zu dem künstlerischen Werte der damit hergestellten Arbeiten stehe, indem eine kleine, mit geringfügigen Mitteln hingeworfene künstlerische Skizze ungleich höher steht, als ein mit den feinsten Farben befleckster Quadratmeter Leinwand. Den wichtigsten Teil des Materials bilden der Malgrund (Leinwand, Holz u. s. w.), Pinsel und Farben, welchen sich Öle, Sikkative, Firnisse u. s. w., Staffelei nebst Malstock, Palette, Messer und Spachtel, sowie eine Anzahl kleinerer Utensilien, Pinseltrog, Glastafel mit Läufer, Ölnäpfchen, Kreide, Kohle, Leinenlappen u. s. w. anreihen, die zum Teil im Farbenkasten mit untergebracht werden.

Der Malgrund, Leinwand, Papier, Pappe, Holz.

Als Malgrund für Tafelbilder haben sich Holz und Leinwand, namentlich letztere, bis heute vorzugsweiser Anwendung erfreut, in wesentlich geringerem Grade Kupfer.

Holztafeln waren seit dem Mittelalter, besonders im 15. und 16. Jahrhundert, beliebt. In Deutschland wurde vorwiegend Lindenholz, nebenbei Nadelholz, in Italien Pappel-, in den Niederlanden Eichenholz,

anderes seltener, so Mahagoni bei den Holländern des 17. Jahrhunderts, verwendet. Leinwand wird im 15. Jahrhundert erwähnt. Im 16. nimmt ihre Verwendung zu. Tizian, überhaupt die Venetianer, bedienten sich meist derselben und so verbreitete sich ihr Gebrauch über ganz Europa, während die Niederländer bis tief in das 17. Jahrhundert sich ablehnend verhielten und auf Holz malten. Die Italiener benutzten hauptsächlich grobes, die Niederländer feineres Gewebe, doch haben Rubens und Van Dyck bisweilen auch zu italienischer Leinwand gegriffen. Um die Wende des 16. bis 17. Jahrhunderts malte man auch des öfteren auf Kupferplatten (Breughel, P. Bril, A. Elsheimer, Sprenger, Rothhammer u. a.). Weit seltener wurde auf Pappe gemalt, die nachträglich auf Holz befestigt wurde. In Italien malte man bis zum 14. Jahrhundert auf Goldgrund.

Heute dient zumeist Leinwand (Maltuch und Malzwillich), die malfertig in Rollen von 10 m Länge — Breite 40—570 cm — sowie aufgespannt, in verschiedener Qualität, glatt wie gekörnt käuflich ist. Die beste ist Zwillich, welcher Leinen und Skizzentuch folgen, dessen geringste, Nr. 0, aus Baumwolle besteht. Für kleinere Bildchen, Blumenstücke, Gemälde mit vielen kleinen Figürchen, überhaupt wo es auf die Wiedergabe feiner Details ankommt, nimmt man gewöhnlich feinere, zu größeren Darstellungen weniger feine, stärker gekörnte Leinwand, für sehr große Dimensionen aber starken Zwillich, doch spricht hierbei häufig der Geschmack mit. Für erste Versuche empfehle ich nicht zu glatte Leinwand in hellem, etwas warmem Ton und etwa 50:60 cm Format. Leinen mit erhabenen Linien oder mit Knoten meide man, ebenso ganz glattes, welches, wie kleines Format, geleckte, kleinliche Malweise begünstigt, während mittelrauhes und stärkeres Korn, sowie größeres Format, breite Behandlung fördern. Leider leidet die Leinwand in hohem Maße durch Feuchtigkeit der Wände, in welcher Beziehung sie den Holztafeln weit nachsteht. Gewissen Schutz gewährt Ölfarbenanstrich der Rückseite.

Die Leinwand ist meist — bei vollendeten Gemälden fast ausnahmslos — auf einen Keilrahmen gespannt; wo es irgend angeht, tut man wohl, derartige malfertig bespannte Rahmen zu beschaffen. Der Keilrahmen (gewöhnlich Tannenholz) muß exakt gearbeitet und so konstruiert sein, daß er in den Ecken mittelst flacher Keile aus hartem Holze auseinander getrieben werden kann. Hierdurch wird die Leinwand in Spannung erhalten und bei Nachlassen durch gelindes Eintreiben der Keile, der Reihe nach, wieder gespannt. Die Ecken müssen nach innen abgeschrägt sein,

damit die Leinwand hohl liegt und die Kanten des Holzes sich nicht mit der Zeit durchdrücken.

Spannt man die Leinwand selbst auf, so verfährt man wie folgt: Man schneidet ein die Ränder des Rahmens genügend überragendes Stück Leinwand zurecht und befestigt es auf der Mitte jeder Rahmenseite mit einem Tapezierernagel. Hierauf zieht man mit einer Tapeziererzange die Leinwand straff an und schlägt von der Mitte aus rechts und links auf allen vier Seiten in je drei Centimeter Entfernung weitere Nägel ein, aber noch nicht ganz fest, damit im Falle die Leinwand nicht ganz glatt werden sollte, man dieselben nicht wieder mühsam herausziehen muß. Sobald die Leinwand glatt gespannt ist, werden alle Nägel fest eingeschlagen, die überstehenden Teile abgeschnitten und die umgebogenen Ecken ebenfalls festgenagelt. Die Keile werden hierbei unberührt gelassen. Die Manier, die Leinwand nur leicht anzuheften und dann die Keile einzutreiben, muß als Mißgriff bezeichnet werden, weil die Leinwand dann nicht gleichmäßig ausgedehnt wird und der Rahmen leicht aus dem Winkel geht.

Die aufgespannte grundierte Leinwand ist häufig etwas fettig. Sie nimmt dann zuweilen Zeichnung und Farbe ungern an, und schleift man sie in diesem Falle leicht mit Bimsstein ab. Kleinere Bildchen reibt man mit einem glatten Korkstöpsel und etwas alkoholisiertem Bimssteinpulver ab, wobei man auf der Unterseite, mit der linken Hand, den Bewegungen der rechten folgt. Bei größeren Bildern übergeht man besser mit einem Stück Bimsstein mit angeriebener Fläche, ohne zu stark zu drücken und stets den Bewegungen der rechten Hand auf der Unterseite mit der linken folgend, die Leinwand in ähnlichen Kreisen wie beim Polieren. Auf den auf dem Rahmen liegenden Teilen ist der Druck zu vermindern, damit die Grundierung nicht beschädigt wird. Ist die Fläche gleichmäßig abgeschliffen, so wascht man mit Wasser ab und trocknet mit einem weichen, reinen Leinenlappen, worauf dieselbe Kohle, Rotstift u. s. w. leicht annimmt.

Was die Grundierung betrifft, so ist deren Herstellung ein mühsames, unlohnendes Geschäft, weshalb man jetzt allgemein malfertige Leinwand kauft. Man prüft dieselbe am besten, wenn man eine Ecke umbiegt und scharf auf die umgeschlagene Kante drückt. Hierbei darf die Grundierung nur gleichmäßig springen. Zerbröckelt oder blättert dieselbe, so ist sie nicht gut mit der Leinwand verbunden oder zu dick aufgetragen und nicht zu empfehlen. Die Grundierung wird entweder mit Leim und Kreide, oder mit Öl hergestellt. Erstere empfiehlt sich, abgesehen von der Billigkeit, insofern, als man schon nach wenigen Stunden auf

dieselbe malen, und da das Öl der aufgetragenen Farbe sofort in die Grundierung eindringt, die Malerei also stark „einschlägt" (matt erscheint), bereits nach zwei bis drei Stunden mit der Übermalung beginnen kann. Dies kommt besonders dann in Betracht, wenn man ein Bild prima zu malen genötigt ist, da man dasselbe alsdann bis auf einige Lasuren fertig malen kann. Die Untermalung vertritt hier gleichsam die Grundierung in Öl, wobei man den weiteren Vorteil hat, daß das Nachdunkeln wegfällt, indem sich das überschüssige Öl nach der Unterseite zieht.

Bei der Grundierung verfährt man wie folgt:

Man nimmt rohe graue Hanfleinwand (stärker als Flachsleinwand) von gleichförmigem, knotenfreiem Gewebe, näßt dieselbe und spannt sie, ohne die Nägel fest einzuschlagen, auf einen Keilrahmen. Nach dem Trocknen zieht man dieselbe nochmals fest an, wobei sie sich abermals stark dehnt. Laufen dann alle Fäden den Seiten des Rahmens parallel, so werden die Nägel fest eingeschlagen. Nunmehr wird die Leinwand mit einem aus feinem Roggenmehl oder Stärke und Wasser bereiteten Kleister, oder noch besser mit hellem, lauem Leimwasser bestrichen. Nach vollständigem Trocknen werden alle Knoten und Unebenheiten abgeschliffen, bis die Leinwand ganz glatt ist, worauf die eigentliche, aus Schlemmkreide mit Leimwasser unter Zusatz von etwas Honig bereitete Grundierung dünn aufgetragen wird. Nach dem Trocknen wird mit Bimsstein geschliffen, was so lange wiederholt wird, bis keine Vertiefung mehr sichtbar ist.

Die Untermalung der auf diese Weise präparierten Leinwand erfordert dünne, flüssige Farbe und empfiehlt es sich deshalb, beim Malen den Pinsel immer in Terpentinöl zu tauchen. Die Farbe wird fast augenblicklich eingesogen, aber das schnelle Trocknen entschädigt für die stark eingeschlagene Untermalung. Veroneses Hochzeit zu Cana, die meisten Bilder von Reynolds, sowie zahlreiche Primaporträts von Prudhon sind auf Leimgrundierung gemalt.

Nach einer anderen Vorschrift wird, nachdem die Leinwand mit Leimwasser getränkt und abgeschliffen worden, ein ähnlicher Kleister wie oben aufgetragen, welchem aber eine bezüglich der Masse gleiche Quantität geschlemmter Pfeifenerde nebst etwas gelbem Ocker und hell Englischrot beigemischt ist, so daß das gelbrote Gemenge rahmartige Konsistenz besitzt. Dasselbe wird mit einem Pinsel rasch und gleichmäßig in einer Richtung aufgetragen, wobei jede Stelle nur einmal berührt werden darf und außerdem bei jedesmaligem Eintauchen des Pinsels umzurühren ist. Dieser Auftrag wird nach dem Trocknen zwei- bis dreimal wiederholt, damit alle Löcher und Fäden verschwinden, und alsdann mit Bimsstein abgeschliffen.

Dieselbe Grundierung paßt auch für Papier und Pappe, bei welchen ein Auftrag in der Regel genügt.

Grundiert man mit Öl, so erfolgt ebenfalls erst ein Auftrag mit dünnflüssigem Leimwasser, welchem nach dem Abschleifen ein Auftrag einer mit wenig Öl dick angeriebenen Farbe folgt. Hierzu dient Bleiweiß mit Zusatz von Schwarz — also Perlgrau — oder mit Zusatz von wenig rotem Ocker und Schwarz, oder mit Zusatz von einem Drittel gelbem und etwas gebranntem hellem Ocker. Reibt man die Farbe selbst, so nimmt man Nuß- oder Leinöl, ohne Terpentinöl. Die Farbe wird mit einem großen Messer recht gleichmäßig aufgetragen, tüchtig eingedrückt, damit keine Löcher bleiben und überall abgestrichen, wo zu viel angehäuft ist, so daß nur die Fäden bedeckt werden, indem sonst die Leinwand schwer und zerbrechlich wird. Da diese Grundierung sehr langsam trocknet, so empfiehlt sich, die Leinwand in freier Luft vollkommen austrocknen zu lassen, ehe man dieselbe in Gebrauch nimmt, da alsdann die Farben weder gilben noch nachdunkeln. Spannt man die Leinwand selbst auf, so schaffe man einen größeren Vorrat an, da gute Leinwand immer über ein Jahr alt sein muß. Schließlich wird mit Bimsstein abgeschliffen.

Neuerdings hat der Maler J. Michael-Berlin ein patentiertes Universal-Malleinen mit besonderer Grundierung (saugender Grund) erfunden (durch Dr. F. Schönfeld & Co., Düsseldorf, zu beziehen in Stücken von 10 m Länge und 42—240 cm Breite, auch mit gleichem Grunde bezogene Malpappen und Malbretter). Es eignet sich gleich gut für sämtliche Techniken, Öl, Tempera, Pastell und Aquarell und kann für Studien und Primabilder besonders empfohlen werden. Die Ölfarben schlagen nicht ein, trocknen aber etwas matter auf, ohne jedoch an Leuchtkraft oder Tiefe des Tones zu verlieren.

Da für Anfänger, sowie für Studien nach der Natur Leinwand etwas kostspielig und im letzteren Falle der Rahmen überhaupt unbequem ist, so hat man einen billigeren und teilweise entsprechenderen Ersatz derselben im Malpapier und in der Pappe. Ersteres besteht aus mehrmals mit Ölfarbe vom Ton der grundierten Leinwand überstrichenem Zeichenpapier, welches sowohl glatt wie gekörnt in Bogen von 0,75 wie in Rollen von 1 bis 50 m zu haben ist. Bei seiner Billigkeit und leichten Handlichkeit ist es für erste Versuche wie für flüchtige Skizzen gleich empfehlenswert. Zum Gebrauch schneidet man ein geeignetes Stück ab und befestigt es an den Ecken mittelst Heftnägeln auf der Staffelei oder dem Reißbrett. Es bietet die weitere Annehmlichkeit, daß jede wertvollere Skizze, welche aufbewahrt werden

soll, auf Leinwand geklebt und dann auf einen Keilrahmen gespannt werden kann. Eine solche Skizze macht bei flüchtiger Betrachtung den Eindruck, als sei sie auf Leinwand gemalt. Ganz wie Leinen behandeltes, auf Leinwand geleimtes Skizzenpapier ist ebenfalls käuflich zu haben. Gewöhnliches Malpapier befestigt man beim Malen zweckmäßig mit einigen Wanzen auf starkem Karton.

Da nicht alles im Handel vorkommende Malpapier vorzüglich ist und recht geringes Fabrikat mit unterläuft, welches bald zerbröckelt, so will ich hier ein Verfahren zur Selbstbereitung eines recht brauchbaren Malpapiers mitteilen. Man nimmt starkes, nicht zu glattes Zeichenpapier, spannt es auf das Reißbrett und bestreicht es gleichmäßig mit dünnflüssigem Leim. Dies wird wiederholt, bis der Leim nirgends mehr eingesogen wird. Hierauf streicht man das geleimte Papier mit Ölfarbe, etwa mit Bleiweiß mit etwas Schwarz und gelbem Ocker, oder mit Schwarz und gebranntem hellem Ocker, oder noch besser mit hellem Ocker und gebranntem Ocker, da auf letzterem Grund alle Farben harmonisch und warm wirken und nicht nachdunkeln. Meist genügt einmaliger Anstrich. Der Grund ist immer hell zu halten und sollen die Zusätze nur das Grelle des reinen Weiß mildern. Nach dem Anstrich übergeht man die Fläche mit dem großen Dachspinsel, bis dieselbe ganz gleichmäßig geworden ist, worauf man das Papier gründlich trocknen läßt, um es alsdann gerollt oder in einer Mappe aufzubewahren.

Man kann übrigens auch auf nur einseitig geleimtes, nicht grundiertes Papier malen; nur muß man in diesem Falle die Farbe stets pastos, d. h. so dick auftragen, daß der Grund nicht durchscheint. Ein für manche Zwecke, so z. B. für Studien recht brauchbares Malpapier geringerer Qualität erhält man, wenn man die auf der Palette gebliebenen Farbenreste mit dem Spachtel zu einem dünnen neutralen Ton mischt und starkes Papier damit dünn überstreicht.

In ähnlicher Weise sind die Maltafeln aus Pappe (die englischen aus geteerten Schiffstauen) gefertigt, und glatt und gekörnt zu haben. Die dickeren sind bei sorgfältiger Grundierung für Skizzen noch besonders zu empfehlen, da sie, steifer und haltbarer als Papier, beim Malen keiner Befestigung bedürfen.

Bei Preisen von 50 Pf. bis M. 6.— pro Stück wechseln die Pappen in der Größe zwischen 16 : 14 cm und 81 : 65 cm. Leider verziehen sich dieselben sehr leicht, besonders die dickeren Sorten, weshalb es geratener erscheint, nur dünnere, etwa bis zu 0,50 cm Dicke zu wählen. Beim Präparieren derselben verfährt man wie beim Malpapier, der erste Leimanstrich muß aber geschliffen werden, damit alle Unebenheiten verschwinden, worauf ein zweiter ganz dünner erfolgt, dem etwas Kreide zugesetzt werden

kann. Nach dessen Trocknen wird nochmals geschliffen, dann mit Ölfarbe grundiert und Zeit zum Trocknen gelassen. Das Anstreichen der Rückseite mit Asphaltlack schützt vor Feuchtigkeit.

Den vorzüglichsten, weil widerstandsfähigsten Malgrund bilden Holztafeln, Malbretter von 1—3 cm Dicke aus altem ausgetrockneten Mahagoni-, Eichen- oder Lindenholz. Letztere, Format 54:46, stehen im Preise etwa den mit Maltuch bespannten Blendrahmen gleich; erstere, Format bis 81:65, um die Hälfte höher wie die mit Zwillich bespannten.

Unbilden von Wandfeuchtigkeit, Festsetzen von Schmutz im Gewebe, durch lose Spannung bedingte Falten und Sprünge, Löcher und sonstige Beschädigungen wie bei Leinwand kommen kaum oder äußerst selten vor, weshalb, wo Dauerhaftigkeit in Betracht kommt, nur auf Holz gemalt werden sollte. Der Vorzug der Holztafeln in Hinsicht auf gute Erhaltung der Gemälde ist vielfach nachzuweisen, so bei Rubens, Terburg, Teniers, Ostade u. a., deren Gemälde auf Holz meist so frisch wie erst eben beendet erscheinen, während die auf Leinen, ungeachtet teilweise starken Impastos, sehr nachgelassen haben und eingesunkene, gegen das ursprüngliche Kolorit matte Farben zeigen. Wenn auch viele alte Gemälde auf Holz arg gelitten haben, so darf man doch annehmen, daß auf Leinwand gemalt, die meisten derselben längst vernichtet wären. Überdies würden dieselben auf der Rückseite und an den Ecken mit einem Ölfarben- oder Bohnwachsanstrich versehen, weit weniger gelitten haben. Ganz besonders eignen sich Malbretter für kleinere Bilder und Porträts, sowie für Arbeiten mit vielem feinen Detail. Man gibt jederseits mehrere Anstriche mit Leimwasser und Kreide, worauf mit Bimsstein abgeschliffen und mit Ölfarbe grundiert wird. Die alten Italiener malten auf Pappelholz.

Endlich sei noch der vor 300 Jahren beliebt gewesenen, mit Ölfarbe grundierten Kupferplatten gedacht (bei Bril, Breughel, Elsheimer u. a.). Der erste Auftrag wird sehr dünn, der zweite etwas dicker gehalten und nach dem Austrocknen abgeschliffen. Ein dritter, ganz schwacher, wird nach vollständigem Trocknen abermals mit Bimssteinpulver oder Sepia geschliffen und dann mit Wasser abgewaschen.

Bezüglich der oben kurz erwähnten Farbe der Grundierung herrschen verschiedene Ansichten, daher einige weitere Erläuterungen. Da dünne Farbe auf dunklem Grund kälter, also blauer, auf hellem aber wärmer erscheint, so ist selbstverständlich, daß Gemälde von bestimmtem Kolorit auch eines entsprechenden Grundes bedürfen. Darstellungen in warmen, lebhaften Tönen werden deshalb nicht auf trübe, düstere, sondern auf helle, warme Grundierung gemalt. Weißer Grund — geleimter Gips- oder Kreidegrund — bei Niederländern und Deutschen im 15. und 16. Jahr-

hundert allgemein beliebt, scheint der beste zu sein, denn gut impastierte Arbeiten haben sich auf demselben vom 14. Jahrhundert ab vorzüglich erhalten, mit Lokaltönen in ursprünglicher Frische, weil Durchschlagen störender Grundfarben ausgeschlossen gewesen ist.

Holbein pflegte auf Holztafeln (Fichtenholz) mit weißem, fein abgeschliffenen Kreidegrund zu malen, was bei sehr dünnem Auftrag der Pigmente auch in den pastos gemalten Partien glatte, die Durchführung der feinsten Details (genaue Zeichnung der Augäpfel, kleinste Fältchen u. s. w.) gestattende Flächen ermöglichte, welchen er je nach dem Farbenauftrag eine mehr email- oder sammetartige Textur gegeben hat. Derartige Verwendung des weißen Grundes setzt aber voraus, daß der Maler von vornherein über Zeichnung und Farbengebung klar ist und alles so gut bedacht und vorbereitet hat, daß wesentliche Änderungen beim Malen ausgeschlossen sind. Bequemer ist es allerdings, auf einem halbdunkeln, dem Kolorit des Gemäldes entsprechenden Grunde zu beginnen, denn die weiße Fläche beirrt das Auge. Zweifellos haben die Meister vom weißen Malgrund in der Regel das Bild erst vorsichtig und dünn untermalt, ehe sie zur feineren Ausarbeitung übergegangen sind. Primamalen ist mit dem weißen Grund nicht wohl vereinbar.

Rubens hat sich häufig damit geholfen, daß er den weißen Grund mit mehr oder weniger dunklem Kohlenwasser bestrich. Aber bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts war weißer Grund Regel, auch bei Tizian, Van Dyck, Rembrandt u. a. Je reicher die Farbenpalette wurde und je mehr der Geschmack an Beleuchtungskontrasten zunahm, je mehr die Künstler auf rasche, flotte Produktion bedacht waren, desto mehr trat an die Stelle des weißen der dunkle Malgrund, welcher von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab fast zum ausschließlich herrschenden wurde. Rubens' Medicibilder im Louvre sind übrigens auf hellgrauen Grund gemalt.

Für Porträts und heitere Landschaften ist weißer Grund jedem anderen vorzuziehen, obgleich der Einwand erhoben worden ist, derselbe verursache arge Kälte und kreidiges Aussehen. Dem steht aber entgegen, daß alles, was sich in Öl anfänglich weiß darstellt, sehr bald gelbliche, wärmere Töne annimmt.

Weiße oder auch helle gelbliche oder bräunliche, überhaupt blasse warmtönige Grundierung verdient jedenfalls den Vorzug, weil dieselbe vorzugsweise Licht, Wärme und Durchsichtigkeit in das Bild bringt und die Neigung der hellen Farben, mit der Zeit in die dunkle Grundierung zu versinken und nachzudunkeln, gegenstandslos macht.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts trat in Italien die farbige Grundierung auf, besonders in Rot (Tintoretto, Caracci, Lairesse), die im 17. und 18. Jahrhundert namentlich

in Frankreich zur herrschenden wurde, in Deutschland aber meist durch Rotbraun ersetzt wurde.

Da Ölgemälde ohnehin mit der Zeit zum Nachdunkeln neigen oder gar in Schwärze fallen, so erscheint es unklug, dies durch dunkle Grundierung noch zu beschleunigen. Häufig wird noch Grundierung in kaltem Grau in der Landschaft verwendet, obwohl dieselbe eine gewisse Schwere bedingt. Andere lieben Grundierung in gebrochenem Rot, rötlichem Grau (rotgrauer Grund ist von Burnitz häufig für trübe, neblige Stimmungsbilder verwendet worden), sowie in lederfarbigen Tönen. Dieselben bringen zuweilen viel Wärme in das Gemälde, bis nach einiger Zeit die dünner aufgetragenen Töne verschwinden und das Bild erheblich in der Wirkung verändert und geschädigt wird. Viele Gemälde der altspanischen Schule auf düsterem roten Grund sind so dunkel geworden, daß dünner gemalte Stellen kaum mehr erkennbar sind. Auch Nicolas und Gaspard Poussin haben entweder auf roten oder umbrabraunen Grund gemalt, weshalb deren Bilder so sehr verloren haben.

Sobald der Anfänger sich ein Urteil über die spätere Wirkung der anzuwendenden Farbentöne zu bilden vermag, rate ich entschieden zu weißem Grunde. Da es jedoch demselben oft schwer fällt, die dann leicht sich einstellende Kälte zu bemeistern, so dürfte vorerst schwach gelbrötliche oder die gewöhnliche hellbraune Grundierung vorzuziehen sein, zumal dieselbe im Mittelton einen geeigneten Ausgangspunkt bietet, und jene kreidige Roheit fern hält, die so leicht auf ungeschickt behandeltem weißen Grunde auftritt. Wo letzterer übrigens geniert, kann man, falls nicht Luft und Licht Helle fordern, mit passenden Tönen in Aquarell anlegen.

Manche Künstler malen, der rauhen, unebenen Fläche wegen, gern auf alte oder neue wertlose Bilder, andere dagegen ziehen recht dick und unregelmäßig mit einem neutralen Ton bestrichene Leinwand vor. Anfängern ist jedoch hiervon abzuraten.

Pinsel.

Zum Malen bedarf man einer Anzahl geeigneter Pinsel. In der Öltechnik kommen vorwiegend Borsten-, Haar-, Iltis- und Dachspinsel in Betracht.

Die bei Anfängern beliebten Haarpinsel eignen sich nur für scharfe, bestimmte Zeichnung, sehr feines Detail und ganz feine Sachen. Dieselben sollten außerdem nur im Notfall angewendet werden, da sie saftige, breite Malweise nicht aufkommen lassen.

Man hat sie in Blech gefaßt in den Nummern 1—12. Sie müssen elastisch und kegelförmig sein und dürfen nächst der Blechfassung weder

einzelne Haare abstehen, noch Ausbauchungen sich bemerklich machen. Pinsel, die sich spreizen oder mehrere Spitzen bilden, sind unbrauchbar. Taucht man einen Pinsel in Wasser und schwingt ihn dann kräftig aus, so muß derselbe, wenn tauglich, eine gut geformte Spitze bilden. Bezüglich der Elastizität sowie der Reinigung gilt das unten bei den Borstenpinseln angeführte. Die rötlichen Marderpinsel sollen die besten sein, da dieselben aber kostspielig sind und sich rasch abnutzen, so greift man besser zu Pinseln aus Rinds= oder Eichhornhaar.

Verwendbarer, aber ebenfalls vorzugsweise bei sehr kleinem Format, sind die zwischen Haar= und Borstenpinseln stehenden *Ichneumonpinsel*. Bei weicherer Behandlung ermöglichen dieselben scharfe Zeichnung, ebenso die *Fischotterpinsel*, die hauptsächlich zum Umlegen störender Pinsel=striche und Hinüberziehen der Farbe über die Ränder dienen.

Von vorzugsweiser Wichtigkeit sind die *Borstenpinsel*, die in Blech rund und flach gebunden, in den Größen von Nr. 1 bis 20, dann extra kurz und lang, und in verschiedener Borsten=stärke vorkommen.

Ein guter Borstenpinsel muß bei aller Stärke elastisch und frei von abstehenden Haaren sein, sich weich anfühlen und nach einem Druck auf die Seite losgelassen, rasch wieder seine normale Form annehmen. Ent=schiedene Spitze, wie bei den Haarpinseln, ist nicht Bedingnis, nur ist darauf zu sehen, daß die Borsten ihre *natürlichen* Spitzen besitzen und nicht, wie es bei geringen Qualitäten vorkommt, mit der Schere zurecht *geschnitten* sind, indem derartige Pinsel zu gleichmäßigem, feinen Farbenauftrag nicht taugen und die rohen Spitzen ihre Spuren in der Farbe zurücklassen, was zwar bisweilen, so bei Pelzwerk, Haar u. s. w. erwünscht sein kann.

Kurze, runde Pinsel entledigen sich rasch der Farbe und eignen sich für Drucker, wie für Lasuren. Einige wenige genügen. Am brauchbarsten erweisen sich die *extra kurzen dünnen* Pinsel, dann die nicht zu kurzen *flachen*, gewöhnlich sehr elastischen, sowie die *breiten flachen* Pinsel. Von der Seite geführt, geben dieselben sehr bestimmte, scharfe, sowie auch eckige, gebrochene Striche und sind deshalb für Laub und Gras, Terrain und Architektur, sowie überall, wo es auf entschiedene Pinselführung ankommt, erwünscht. Sie halten die Farbe länger, geben längere Striche, gestatten gleichmäßigeren Auftrag und leichteres Ausstreichen der Farbe, sowie, je nach Haltung, Striche verschiedenster Breite bis zur scharfen Linie herab. Für Gras und Bäume bedient man sich auch der mit ungleicher, oder zerzauster, oder gezackter Spitze versehenen *Graspinsel* und *Zackenpinsel*, oder auch der dünnen, halblangen, flachen *Landseer=Pinsel*. Die extra

langen, roten, elastischen Marderpinsel werden als Schlepper benutzt. Die Engländer führen für verschiedene Zwecke noch allerlei absonderlich geformte Pinsel, zwei- und dreiteilige, fächer-, flossen-, fischschwanzförmige, sowie verschiedenartig gerundete und abgestumpfte, die aber entbehrlich sind.

Die Pinselstiele sollten nicht unter 30 cm lang sein, da zu kurze Pinsel unangenehm zu handhaben sind. Gewöhnliche Holzstiele werden bald so mit Öl eingefettet, daß sie im Arbeiten wenig angenehm sind, weshalb polierte Stiele (gewöhnlich Zedernholz), die jederzeit leicht zu reinigen, vorzuziehen sind.

Das Reinhalten der Pinsel kann dem Anfänger nicht genug empfohlen werden, zumal dieselben dann weit länger brauchbar bleiben. Legt man eben gebrauchte Pinsel für die nächsten Tage weg, so müssen sie stets gereinigt werden, damit nicht, was besonders im Sommer rasch eintritt, Öl und Farbe zähe und trocken werden und dann erergischere, den Pinseln nicht sehr zuträgliche Säuberung bedingen. Jedenfalls lasse man die Pinsel nie eintrocknen, da nach Auflösung und Reinigung durch Terpentin u. s. w. die Borsten sehr leicht spröde und brüchig werden und ihre Spitzen verlieren. Den zu reinigenden Pinsel drückt man mit einem Leinenlappen aus, taucht ihn in Mohnöl und reibt ihn auf der Palette oder auf dem Blech des Pinseltroges leicht mit dem Finger umher, bis er ziemlich rein ist. Hierauf taucht man ihn nochmals in Öl, behandelt ihn in derselben Weise und verwahrt ihn dann. Pinsel aber, welche in den nächsten Tagen nicht gebraucht werden, müssen zur Entfernung des Öls mit Seife und Wasser behandelt werden, da sie andernfalls zähe werden oder eintrocknen. Man nimmt zu diesem Zweck ein Stückchen Seife in die hohle Hand und arbeitet den Pinsel unter öfterem Ausspülen in Wasser tüchtig darauf durch, bis er ganz rein ist. Nach mehrmaligem Abspülen in reinem Wasser trocknet man denselben mit dem Leinenlappen ab, wobei auf Erhaltung der Form zu sehen ist.

Die gereinigten Pinsel taucht man, bevor man dieselben aufhebt, gewöhnlich in reines Mohnöl. Setzt man das Malen längere Zeit aus, dann muß dieses Öl etwa alle acht Tage ausgedrückt und erneuert werden; ebenso müssen die Pinsel, sobald man wieder die Malerei vornimmt, vorher erst ausgedrückt werden. Pinsel, welche Monate lang unbenutzt bleiben dürften, werden zum Schutze gegen Mottenfraß nach dem Ausdrücken des Mohnöls in Olivenöl getaucht, wo sie dann etwa neun Monate lang liegen

können, dann aber ausgewischt und wieder frisch getränkt werden müssen. Neue Pinsel werden behufs Abhaltung der Motten in gleicher Weise behandelt. Will man so behandelte Pinsel wieder benutzen, dann drückt man das Öl aus, wischt sie mit Leinen ab, und streicht sie unter mehrfachem Eintauchen in Mohnöl auf der Platte hin und her, damit alles Olivenöl gründlich entfernt wird, weil Reste desselben die mit den Pinseln aufzutragenden Farben am Trocknen hindern würden. Man achte deshalb darauf, daß mit Olivenöl behandelte Pinsel nicht mit in Mohnöl getauchten verwechselt, sondern gesondert verwahrt werden.

Viele Maler reinigen die Pinsel mit rohem Leinöl und waschen dann mit Seife und warmem Wasser wieder aus, bis der entstehende Schaum farblos bleibt. Die Pinsel werden dann in reinem Wasser gespült, mit Leinen ausgedrückt, dabei in gehörige Form gebracht und dann getrocknet. Andere verwenden Terpentinöl, besonders zum Reinigen während der Arbeit. Dieses wirksame Mittel erfordert aber Vorsicht und sollte nur angewendet werden, wo Eile notwendig. Die Pinsel dürfen nur leicht darin gespült werden, nie aber längere Zeit eingetaucht bleiben, da Terpentin dieselben verdirbt, die Borsten hart und steif macht und den Kitt in der Blechhülse löst. Sehr empfehlenswert ist Schmierseife. Feine Pinsel werden einzeln, gröbere zu mehreren behandelt.

Bei mehrtägigem Aussetzen hat sich als praktisch erwiesen, die Pinsel, so bald man zu malen aufhört, einige Minuten in Petroleum oder Rüböl zu tauchen, und dann auf dem Mallappen auszustreichen. Sie sind dann rein und bleiben längere Zeit weich. Vor dem Gebrauche muß man so behandelte Pinsel aber tüchtig mit Mohnöl reinigen, damit jene schwer trocknenden Öle entfernt werden. Zeitweise ist Reinigung mit Seife und Wasser notwendig.

Behandelt man die Pinsel wie angegeben, so bleiben sie lange in gutem Zustand. Dies ist jedoch zuweilen nicht möglich. In Mohnöl getauchte, dann längere Zeit unbenutzt bleibende Pinsel werden klebrig und trocknen schließlich ganz ein. Sie sind dann zwar wieder herzustellen, verlieren aber stets an Güte. Klebrig gewordene Pinsel behandelt man, nachdem das Öl möglichst ausgedrückt worden — jeden Pinsel einzeln — auf die bereits erwähnte Weise mit Seife und weichem Wasser (Regen). Sind die Pinsel aber hart geworden oder eingetrocknet, so müssen sie mit Schmierseife behandelt, oder auch in Petroleum oder Sodalösung gesteckt werden. In letzterem Falle hängt man die Pinsel so in ein Glas Sodalösung (50 gr auf 300 Wasser), daß sie dessen Boden nicht berühren und erwärmt es, am besten auf dem Ofen, etwa einen Tag lang auf etwa 50, höchsten 55° R, wobei die Farbe so weit erweicht, daß weitere Behandlung — mit Seife — eintreten kann, die dann leicht von

statten geht. Besser jedoch werden derartige Manipulationen möglichst vermieden. Überhaupt kann das Reinhalten aller Materialien und Utensilien nicht genug betont werden, da genial sein sollende Nachlässigkeit in dieser Hinsicht die mangelnde Geschicklichkeit nicht zu ersetzen vermag.

Der Anfänger gewöhne sich frühzeitig an möglichst große Borstenpinsel, an die größten, welche die Darstellung gestattet, da hierdurch breite, markige Behandlung gesichert wird. Selbst bei kleinen Bildchen nehme man für Luft, Hintergrund, Gewänder u. s. w. immer große Borstenpinsel. Die Arbeit wirkt dann entschieden besser.

Der Darsteller ist nämlich genötigt, langsam und mit mehr Überlegung zu malen, da jeder Strich Aufmerksamkeit auf die richtige Führung erfordert und die Hand nie sorglos darauf los arbeiten darf, was bei kleinen Pinseln, die immer nur ein kleines Stück mit Farbe bedecken, meist ohne Gefahr geschehen kann. Letztere begünstigen daher auch gedankenloses und oberflächliches Arbeiten in hohem Grade. Pinsel mittlerer Größe eignen sich namentlich für Details in Landschaft, Architektur, Karnation und Draperie; die kleinen nur für feinstes Detail, besonders im Figürlichen, feine Einzelheiten in Schmuck, Spitzen, Stickereien und Stoffen, im Porträt ꝛc.

Nochmals warne ich vor dem Haarpinsel, der die Farbe ungern abgibt, während der Borstenpinsel, lediglich als Träger derselben, bei geeigneter Behandlung selbst das Aufsetzen feiner Linien und Punkte gestattet. Der technische Unterschied ergibt sich leicht bei Vergleichung der mit Haarpinseln gemalten Bilder des van der Werff mit den mit Borstenpinseln behandelten gleicher Größe von Rubens, Teniers und Wouvermann.

Während die Borstenpinsel zum Auftragen der Farbe dienen, werden die Iltis-, Dachs- und Ziegenhaarpinsel — vom Gebrauche der letzteren zum Firnissen abgesehen — nur trocken und zwar zum Vertreiben, d. h. um nebeneinander gelegte Töne zu verbinden oder zart ineinander übergehen zu lassen, also zum Verschmelzen der Töne gebraucht, und deshalb als Vertreiber bezeichnet. Wesentliche Unterschiede im Gebrauche bestehen nicht, doch hat man Iltispinsel nur in geringer Größe, während die gleich elastischen, stärkeren, aber weniger harten und steifen Dachspinsel in bis zu 10 cm breiten Exemplaren für umfangreiche Gemälde zu haben sind. Die Vertreiber sind fächer- oder besenförmig ausgespreizt und die größeren stets flach. Die besseren Dachspinsel haben lange, leichte, elastische, rötlichbraune Haare, die Iltispinsel schwarze mit weißen Spitzen. Man bedient sich des Iltispinsels oder Tupfers vorzugsweise bei Wolken, und zwar in der Weise, daß man mit seiner breiten Fläche die

zu verschmelzenden Töne mehrmals leicht betupft, worauf noch der Vertreiber angewendet werden kann. Der Vertreiber wird einigemal in leichten Strichen und in der Richtung der Formen über die betreffenden Töne geführt, was vorzugsweise bei recht großen glatten oder polierten Flächen, in Hintergründen und Lüften, anzuwenden ist. Zwei- bis dreimaliges Übergehen genügt, und empfiehlt es sich, dies Verfahren wo möglich erst einige Stunden nach dem Auftrag der Farbe vorzunehmen, weil dann Formen und Farben weniger ineinanderlaufen.

Wo der Schwerpunkt in den Formen liegt, bleibt der Vertreiber am besten weg. Mit Verständnis angewendet, ist derselbe ein wertvolles Hilfsmittel, während dessen unüberlegter, häufiger Gebrauch nicht selten Formen und Modellierung, wie Frische und Reinheit der Töne schädigt und charakterlose Arbeiten verschuldet. Der Anfänger suche deshalb Verschmelzung der Töne möglichst durch Aufträge entsprechender Farbennuancen zu erreichen und bediene sich des Vertreibers nur, um Furchen, Risse und sonstige Spuren der Pinselhaare zu entfernen, welchem Zweck übrigens jeder beliebige stumpfe, weichhaarige Pinsel zu dienen vermag.

In Lüften und Hintergründen darf man, zur Vermeidung zu sichtbarer Spuren, den Vertreiber immer nur in einer Richtung anwenden; etwa von links nach rechts in gerader Richtung, oder in der Diagonale abwärts, und müssen nicht zum Grunde gehörige Stellen hierbei unberührt bleiben. Bei dem Übergehen größerer Flächen nehmen die Haare so viel Farbe an, daß es häufig notwendig wird, den Pinsel während der Arbeit zu reinigen, was am besten durch Ausschwingen und Ausblasen, sowie öfteres Abstreichen an einem Tuche bewerkstelligt wird. Versäumt man dies, so werden die übergangenen Töne leicht unrein oder auch schmutzig. Hat der Pinsel aber zu viel Farbe aufgenommen, so ist Seife und Wasser anzuwenden, worauf derselbe mit reinem Wasser abgespült und ausgeschüttelt wird, bis er trocken ist.

Ob man des Vertreibers überhaupt bedarf, hängt ganz von der Gewohnheit ab. Notwendig ist er sicher nicht, da z. B. weder bei P. Veronese, noch bei Rembrandt sich Spuren seiner Anwendung finden. Hier sind alle Farben keck nebeneinander gesetzt und nur durch fette Vermalung der Übergangstöne miteinander verbunden, während bei dem elfenbeinglatten van der Werff alles vertrieben ist.

Die großen breiten Dachspinsel in Gestalt flacher Besen dienen besonders zum Firnissen. Hat man einen Pinsel zum Auftrag von Mastixfirnis benutzt, so läßt man denselben, nachdem

er gut abgestrichen worden, gegen Staub geschützt eintrocknen, bis man ihn wieder zu diesem Zwecke gebrauchen will. Alsdann wird er in Terpentin gesteckt — etwa eine halbe Stunde lang — bis der Terpentin den Firnis aufgelöst hat, worauf man den Pinsel stark ausschüttelt und aufs neue gebrauchen kann.

Farben*).

Die Ölfarben bestehen aus fein pulverisierten, mit Lein- oder mit Mohnöl angeriebenen Pigmenten, mit letzterem, wo ersteres aus chemischen Gründen, wie bei den Bleifarben, Umbra, Manganbraun, oder seines wärmeren Tones wegen, wie bei manchen hellen, kalten Farben, dieselben schädigen würde.

Der Ölzusatz zeigt sehr abweichende Verhältnisse. Während stark deckende Farben, wie Weiß und die Chromfarben, nur 12 bis 20 % Öl fordern, verlangen Kobaltgrün und Eisenoxyd 30, Krapp 60, die hellen Ocker 65 bis 75, grüne Erde 100, gebrannte grüne Erde, Preußischblau und Beinschwarz 112, Kobalt 125, Florentinerbraun 150, Gebrannte Siena 180 und rohe Siena sogar 240 %. Dieser notwendige starke Ölzusatz scheint bei vielen Farben die Neigung zum Nachdunkeln zu verschulden.

Während bis in das 19. Jahrhundert hinein die Künstler ihre Farben selbst zubereiteten oder anrieben, werden dieselben jetzt fabrikmäßig hergestellt und kommen in Zinnkapseln oder Tuben (früher in Blasen) von verschiedener, dem größeren oder geringeren Bedürfnis entsprechender Größe (Nr. 2 — 10—15, letztere von ungewöhnlicher Größe) vor.

Die Tubenfarben bleiben lange brauchbar, besonders wenn sie nicht zu warm stehen. Das in dem Verschluß liegende Korkplättchen läßt man darin, weil manche Farben, wie z. B. Neapelgelb, Brillantgelb u. a. m. nächst der Öffnung unreine Töne annehmen. Zähe oder eingetrocknete Farben, die am besten durch frische ersetzt werden, sind übrigens, auf der Glastafel mit etwas Terpentinöl verrieben und dann auf die Palette gesetzt, noch verwendbar, was indessen nicht besonders zu empfehlen ist.

Die Ölfarben von Winsor & Newton oder R. & A. Ackermann-London sind wohl die besten; nicht daß die Farbstoffe an

---

*) Literatur: Hay, D. R., Nomenclature of colours. (228 examples of colours, hues, tints and shades.) London. Blackwood. — Standage, H. C., The Artist's Manual of Pigments, London. Lockwood. — Muckley, W. J., A Handbook on the character and use of colours. London, Baillière, Tindall & Cox 1880.

sich besser wären, was ja häufig unmöglich sein würde, aber die Herstellung, zu welcher nur reines, sehr feines Material verwendet wird, ist mitunter eine sorgfältigere und sind dieselben namentlich auf das Feinste gerieben. Da diese Farben, besonders die feineren, jedoch unverhältnismäßig teuer sind, so rate ich zu Farben von Dr. F. Schönfeld & Co., Düsseldorf, die ich seit drei Dezennien verarbeite, und welche meist den englischen kaum nachstehen. Denselben reihen sich die Fabrikate von H. Schminke & Co., Düsseldorf, sowie von Günter-Wagner, Hannover an.

Wer wenig malt, schafft auch wohl seltener zu benutzende, oder in Öl rasch trocknende Farben, wie Ultramarin, Kobalt, manche Krapp- und Cochenillefarben in Pulverform ꝛc. (Schönfelds trockene Farben) an, von welchen bei Gebrauch die notwendige Quantität — Lackfarben mit Trockenöl, Blau mit Leinöl — angerieben werden muß.

Seit 1888 sind die vom Maler H. Ludwig in Rom um 1870 dargestellten, inzwischen vervollkommneten, neben Lein-, Nuß- oder Mohnöl, Bernstein (auch mit Mastix), Terpentin und Steinöl enthaltenden Petroleumfarben nebst zugehörigen Malmitteln durch Dr. F. Schönfeld & Co., Düsseldorf in den Handel gelangt. Dieselben erinnern unmittelbar an die Farben der altflandrischen Schule, vereinen mit großer Leuchtkraft und Transparenz ungewöhnliche Geschmeidigkeit und gestatten selbst das Arbeiten in Aquarellmanier. Sie halten sich, je nach der Behandlung mit den Malmitteln und Bernsteinlack, vorausgesetzt, daß das Bild vor Zug geschützt und an düsterer Stelle steht, also durch die Regulierbarkeit des Trocknens, länger frisch wie gewöhnliche Ölfarben, so daß man lange naß in naß malen kann und sichern, da sie keine Hautbildung an der Oberfläche aufkommen lassen, solides, sicheres, von unten beginnendes Auftrocknen, bieten daher Gewähr gegen Nachdunkeln, Springen und Reißen. Bei Anwendung gleicher Teile Malmittel und Lack lassen sich die aufgetragenen Farben noch etwa sechs bis sieben Tage frisch erhalten und weiter ausstreichen, bei 2 Teilen Lack und 1 Teil Malmittel vier bis fünf Tage. Im Sonnenschein dagegen sind dieselben nach zwei Stunden absolut trocken. Man kann Lasurfarben in Deckfarben und umgekehrt mitten ins Frische einsetzen, ohne Vermischung oder Beschmutzung der Farbe befürchten zu müssen, und Deckfarben lassen sich aus stärkstem Auftrag allmählich in den zartesten Farbenhauch überführen, wie auch die

Durchsichtigkeit der Lasurfarben eine hoch gesteigerte ist. Nachdem dieselbe in kräftigem Auftrag das Maximum ihrer Intensität erreicht, steigt dieselbe bei zunehmender Dicke des Auftrags oder auf verdunkeltem Untergrunde allmählich zu einer von Oberflächenlicht und weißlicher Trübung freien Tiefe und Dunkelheit, wie es bei gewöhnlichen Ölfarben nie vorkommt*).

In jüngster Zeit sind in der Farbenbereitung einige interessante Neuheiten aufgetaucht, deren praktischer Wert noch durch weitere Versuche festzustellen bleibt. Sämtliche Präparate werden durch Schönfeld & Co.-Düsseldorf angefertigt und sind von denselben zu beziehen. Die Firma stellt auch erläuternde Broschüren über diese Neuheiten zur Verfügung. An erster Stelle, die die Ölfarbe in fester Form bietenden, den Pastellstiften ähnlichen, von Prof. Raffaelli-Paris erfundenen Raffaellistifte (10 cm lang, 11 mm dick), bei welchen Mischen und Einschlagen der Farbe, Reinigen der Palette und Pinsel und andere technische Unannehmlichkeiten wegfallen und die ganze Ausstattung lediglich aus dem Malkasten mit den Haupttönen, Terpentinöl und dem Kratzmesser besteht. Diese wie Pastellstifte auf Leinen, Holz, Papier 2c. aufzutragenden Farben trocknen in einigen Tagen ein, auf Leinen unter Verwendung von Sikkativ jedoch rascher. Nachdunkeln und Reißen soll ausgeschlossen sein. Aus der vollständigen Serie (200 Töne) werden für Landschaft 20, 30, 68 und 100 Töne, für Porträt 68 Töne geliefert (einzelne zu 35 Pfg.). Wo notwendig, lassen sich diese für jede Malweise passenden Farben mittels Terpentinöl und Kratzmesser entfernen. Nach in jüngster Zeit von mir angestellten Versuchen eignen sich die Raffaellistifte ganz vorzüglich für Pastell, dann in Öl namentlich für Skizzen nach der Natur, überhaupt für kleineres Format, während für größeres, des freieren Vortrags wegen, dem Pinsel der Vorzug zu geben sein dürfte.

Hierher zählen sodann die von Lechner-Berlin erfundenen Öltemperafarben, die mit Wasser auf besonderen Malgrund aufgetragen werden, ferner die matt auftrocknenden Müllerschen Ölwachsfarben. Letztere eignen sich zwar vorwiegend zur dekorativen und monumentalen Malerei, können aber auch auf Leinen mit Gips- oder Kreidegrund, sowie auf entsprechend grundierten Brettern Anwendung finden. Endlich sind die bislang von manchen zur Untermalung verwendeten Eitemperafarben in neuester Zeit wesentlich verbessert worden, so daß dieselben nunmehr zur Ausführung von Malereien auf Holz, Pappe, Leinen oder an Wänden dienen können (Malpappen mit Gipsgrund).

---

*) Über weiteres vergl. die von Dr. F. Schönfeld & Co. zu beziehende „Anweisung zum Gebrauche der Ludwigschen Petroleumfarben, Firnisse und Malmittel." Geeignet zusammengestellte Farbenkasten zu 12 und 24 Farben mit je 2 Fläschchen Malmittel zu M. 9 und M. 17.40.

Ähnliche Vorteile wie die Petroleumfarben bieten die um dieselbe Zeit von Mussini-Florenz dargestellten von H. Schminke & Co.-Düsseldorf zu beziehenden Mussinifarben, ebenfalls ätherische Harzölfarben aus Lein-, Mohn- oder Terpentinöl, Bernsteinfirnis und Kopaivabalsam, nebst zugehörigen Malmitteln, welch letztere jedoch auch durch andere derartige Präparate ersetzt werden können, aber sparsam zu verwenden sind. Möglichst magerer Kreidegrund soll bei Verwendung dieser Farben jedem anderen vorzuziehen sein. Des soliden Auftrocknens wegen können mit Mussinifarben behandelte Bilder früher gefirnißt werden als andere. Die Farben dunkeln nicht nach und schlagen nicht ein.

Die Kataloge der Farbenfabrikanten enthalten viele teils absolut überflüssige, teils mehr oder weniger entbehrliche, mitunter nur durch Mischung oder geringfügige Nuancierung bekannter Farben hergestellte, vielfach ganz willkürliche oder auch irreleitende Namen führende Präparate. Leider gehen dabei nicht selten gleiche Farben, insbesondere verdächtige, oft unter den verschiedensten Namen, und umgekehrt, unter gleicher Benennung, an sich ganz verschiedene Farben. Was die entbehrlichen Farben betrifft, so kommen jedoch nicht selten Fälle vor, wo es sehr angenehm ist, einen Ton in größerer Quantität, also als fertige Farbe zu besitzen, besonders im Genre, Stillleben und bei Blumen, überhaupt überall, wo es sich um glanzvolle Darstellung handelt, indem die Farben durch Mischung sowohl an Glanz wie an Durchsichtigkeit verlieren, so daß in solchen Fällen die an sich schon nicht zu empfehlenden Mischungen von mehr als drei Farben möglichst vermieden werden müssen.

Man hat die Farben eingeteilt in Erdfarben (in der Natur bereits fertig vorkommend), Mineralfarben (vorwiegend künstlich dargestellte Metalloxyde), Lackfarben (dem Pflanzen- oder Tierreich entnommene Farbstoffe) und Anilinfarben, welche letztere, der, mit Ausnahme der Azofarben, meist höchst unhaltbaren und schreienden, oder unter trügerischem Scheine blendender Schönheit höchst flüchtigen Töne wegen, hier außer Betracht bleiben.

Zu den meist durch größte Dauerhaftigkeit und Billigkeit ausgezeichneten Erdfarben gehören alle Eisenoxydul- und Eisenoxydfarben, also sämtliche Ocker und deren durch Ausglühen u. s. w. erhaltene Abänderungen, ferner Bergblau, italienische und grüne Erde, Malachitgrün, echter Ultramarin, Graphit, Asphalt, Bitumen, Kappah-, Van Dyck-, Kasselerbraun, Kölnische Erde u. a. m. Ein höchst zahlreiches Kontingent stellen die Mineralfarben. Nächst Blei- und Zinkweiß gehören von Gelb hierher: Chrom-, Neapel-, Zink-, Kobalt-, Mars-, Thallium-, Uran-, Kadmium- und Ultramaringelb u. s. w. Blau birgt Kupfer-, Kobalt- und Ferrocyanfarben, Cendre Bleu (Verditer Blue), künstliches Bergblau (Kupferoxyd mit Kalk), Pariserblau (Cyaneisenverbindung aus Blutlaugensalz

und Eisenvitriol) und dessen Derivate: Preußisch-, Berliner-, Mineral-, Antwerpener-, Neublau u. s. w., endlich die Kobaltfarben, während bei Ultramarin, d. h. dem künstlichen kieselsauren, schwach eisen- und kalkhaltigen Alaun-Natronpräparat, Schwefel als färbendes Agens auftritt. Als Grün treten arsenhaltige Kupferfarben, Mineral- und Parisergrün, Chromoxyd und dessen Hydrat Permanentgrün, Viridian, Kobaltgrün, grüner Ultramarin (ungeglühter blauer) und zahlreiche Mischfarben auf. Rot ist vertreten durch Zinnober und Scharlachzinnober (Schwefel- und Jodquecksilber), Mennig und Chromrot (Bleioxyd und Bleichromat), sowie Pink, ein krappähnliches unhaltbares Zinkchromat. Unter Schwarz rangieren zahlreiche Rußfarben mit häufig willkürlichen Namen, die mit der Abstammung gar nichts zu tun haben.

Im Zusammenhang mit den Mineralfarben steht der Giftgehalt vieler Farben, auf welchen aufmerksam gemacht sei. Es enthalten:

Arsen: Deckgrün, Emeraldgrün, Auripigment, Französisch-, Pariser-, Mineral-, Schweinfurter- und Scheelsches Grün. Vert P. Véronèse.

Antimon: Kaiserblau, Jaune Pinard, Antimon-, Mineral-, Neapel- und Brillantgelb.

Baryum: Barytgrün, Barytgelb, Permanentgelb.

Blei: Kremser-, Neu-, Silber- und Venetianisches Weiß. Königs-, Chromgelb und -rot, Pariser- und Kasselergelb, Brillantblau. Grau, Warmgrau, Massikot-, Mennig-, Saturni-, Wiener-, Granat- und Permanentrot, Zinnober-, Chrom-, Bronze-, Englisch- und Seidengrün, Rosalacke, Fleischfarbe.

Zink: Zink-, Neu- und Permanentweiß, Zink-, Kobalt-, Permanent- und Viktoriagrün, Lichter Ocker 1.

Kupfer: Berg- und Bremerblau. Vert Paul Véronèse. Deck-, Emerald-, Smaragd-, Französisch-, Kronberg-, Malachit-, Pariser-, Mineral- Mitis-, Schweinfurter- und Scheelsches Grün. Grünspan.

Chrom: Chrom- und Wienerrot. Chrom-, Zink-, Strontian-, Pariser-, Zitron-, Baryt- und Permanentgelb. Zinnober-, Chrom-, Englisch-, Permanent-, Seiden-, Viktoria- und Zinkgrün.

Zinn: Schüttgelb, Türkis- und Coelinblau.

Gummigutt: Pflanzen-, Preußisch-, und Hookersgrün. Vert végétal.

Die Lackfarben, hervorragend durch Leuchtkraft und Durchsichtigkeit, Eigenschaften, die bei starkem Auftrag unter Veränderung des Tones verschwinden, werden durch geringe Haltbarkeit in ihrer Verwendung stark beeinträchtigt. Aus demselben Rohmaterial werden oft verschiedene Lacke hergestellt. Die aus reinem Farbstoff bestehenden werden gewöhnlich mit Alaunerde, Stärke und Zinnoxydhydrat 2c. gemischt. Manche Farben werden fälschlich als Lacke bezeichnet. Hierher gehören Indigo (jetzt aus Zimmtsäure hergestellt) und Indigkarmin (Intense Blue), Saftgrün und Schüttgelb aus Kreuzbeeren, letzteres gebrannt bekannter als Pinkbraun und Stil de grain, gelber Lack aus Färbereichenrinde, Indischgelb (zum Teil), Gummigutt, Harz von Isonandra gutta, und die wichtigen, früher aus der Krapppflanze gewonnenen, jetzt und anscheinend unter Beeinträchtigung

der Haltbarkeit aus Anthracen dargestellten Krapplacke, die je nach den Fällungsmitteln und teilweise durch Mischung mit Eisenfarben, in Ton und Tiefe stark abändern, deren prachtvolle dunkle Nüancen jedoch ihren Ton wohl einem geringen Zusatz von Karmin verdanken.

Eine große Zahl weiterer roter Lacke werden aus Rothölzern — Fernambuk-, Japan-, Brasilet-, Nicaragua-, Caesalpinia- und Sandelholz, aus Cam- und Barwood (Baphia nitida) gewonnen — so Krimsonlack (Karmoisinlack), Wiener Lack, Berliner- und Pariserrot u. a., deren Grundlage Alaun, Stärke und Gips bilden, dann die Rosalacke, der Purpurlack, sämtlich unhaltbare, zuweilen karminhaltige und je nach der Bezugsquelle oft erheblich im Ton variierende Präparate. Alle diese Farben verlieren bei Lampenlicht, während die aus Cochenille gewonnenen höchst vergänglichen Karmine und Karminlacke alsdann den Stich nach Violett verlieren und rein karminrot erscheinen.

Da es zuweilen von Interesse sein kann, zu wissen, ob ein roter Lack Cochenille enthält, so teile ich hier eine mit der notwendigen Vorsicht leicht auszuführende Prüfungsmethode mit. Man setzt der Lösung der betreffenden Farbe etwas Ätzkali und dann — aber nur tropfenweise, am besten mittelst eines Glasstäbchens — Schwefelsäure zu, worauf sich die cochenillefreie Lösung vollständig entfärben muß.

Die Anwendung in jeder Hinsicht zuverlässiger, haltbarer Farben ist heute geradezu Pflicht eines jeden Malers geworden. Wenn auch bei Anfängern derartige ernste Erwägungen ausgeschlossen sind, so ist denselben frühzeitiges Gewöhnen an haltbare Farben dennoch zu empfehlen, zumal dieselben für alle Zwecke ausreichen.

Ursprünglich wendete man nur an Luft und Licht nahezu unzerstörbare Erd- und Mineralfarben an; allein mit fortschreitender Entwicklung der Öltechnik erwies sich diese etwas beschränkte Palette als unzulänglich, und so griff man mehr und mehr zu den schon seit ältesten Zeiten zum Färben verwendeten, aber an Licht und Luft der Veränderung unterworfenen Lackfarben, die zwar Wiedergabe der verschiedenartigsten Effekte, aber unter immer bedenklicher sich gestaltender Abnahme der Widerstandsfähigkeit, ermöglichen. So ist eine gewisse Deroute auf diesem Gebiet eingetreten. Wir verfügen zwar über eine äußerst reichhaltige Palette, darunter nicht wenige glanzvollste Töne, aber wir sind dabei dennoch oft übel beraten. Altbewährte Farben haben durch geringe Zusätze flüchtiger Blender nicht selten herrliche Nuancen im Ton erhalten, die aber bereits nach kurzer Zeit schwinden, so daß nicht wenige Zeitgenossen erhebliche Veränderungen im Kolorit ihrer Gemälde noch selbst erlebt haben, so u. a. Delaroche (Jane Gray, Tod Elisabeths).

Die Haltbarkeit der Farben ist deshalb in den letzten Dezennien von den verschiedensten Seiten Gegenstand vielseitiger

Untersuchungen gewesen, jedoch leider ohne einheitlichen Plan, so daß die Ergebnisse, bei Übereinstimmung in vielen Punkten, doch zahlreiche bedenkliche Abweichungen geboten haben, deren Ursachen hauptsächlich in der Verschiedenheit der Fabrikate, der Bindemittel (Öl, Wasser u. s. w.) und der Methode begründet sind. Es kommt eben darauf an, wie und was geprüft wird. Während nun manche Farben als nahezu ausgeprüft zu betrachten sind, bleiben über viele andere erhebliche Zweifel bestehen, während über nicht wenige nur vereinzelte, teilweise widerspruchsvolle Erfahrungen vorliegen. Tatsache ist, daß, je nach den Pigmenten, die Haltbarkeit der Farben schon eine sehr verschiedene ist und daß die haltbarsten Farben, also die rohen und gebrannten Eisenoxydul- und Eisenoxydfarben, sowie Indischrot, Marsgelb, Kadmium, Kobalt und Ultramarin ohne Schaden längere Zeit volle Sonne ertragen. Rood, der Farben drei Monate lang der Sonne aussetzte, beobachtete dabei noch folgendes: Die Krappfarben, Berliner- und Antwerpenerblau, Aureolin, Indischgelb, Indigo, Smaragdgrün, Gummigutt und Neutraltinte erbleichten, Chromgelb wurde grünlich, Mennig und Siena gelblicher, Neapelgelb bräunlich-grünlich, Zinnober bräunlich, Olivengrün bräunlicher, Hookersgrün blau. Van Dyckbraun, Bister und Gummigutt bleichten und wurden grauer. Gelber Lack, Karminviolett und Schüttgelb bleichten sehr stark, während Karmin und Karminlack vollständig schwanden. Blasse Aufträge letzterer, sowie von Drachenblut, waren bereits nach siebenstündiger Einwirkung der Sonne verschwunden, während die Krappfarben bis dahin nur wenig gelitten hatten.

In neuerer Zeit — 1883 — hat Decaux*) (im Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, Sér. III. Tom X.), der die Farben 1500 Stunden lang auf 1,5 m Entfernung elektrischem Licht von 200 Kerzenstärke aussetzte, interessante Prüfungsergebnisse veröffentlicht. Er fand, immer in absteigender Anordnung:

Als absolut dauerhaft: Beinschwarz, gelber und roter Ocker, Mars- und Venitianischrot, gebrannte italienische

---

*) Decaux, Action de la lumière du jour et de la lumière électrique sur les couleurs employés en teinture et en peinture à l'eau et à l'huile. Paris 1884. Tremblay. (Verfasser ist Directeur des teintures des Gobelins et de Beauvais.)

Erde, Siena, Chromgrün, grüne Erde, Kobalt, Ultramarin (auch grüner), Neapel- und Antimongelb, sowie dunkles Kadmium.

Nicht absolut dauerhaft, aber höchst widerstandsfähig: Kobaltgrün, Marsgelb und Marsorange, gebrannte Siena und Umbra, Marsbraun, Smaragdgrün, Indischrot, Marsviolett, Veroneser- und Malachitgrün, Umbra und helles Kadmium.

Mittelmäßig haltbar: Berlinerblau, Chrom- und Mineralgelb, die Krappfarben (in sehr verschiedenem Grade), Gummigutt, Van Dyckbraun, Indischgelb, Kasseler Erde, Pinkbraun und Stil de grain.

Als starker Veränderung unterworfen: Chromgelb, Zinkgelb, zitrongelbes Kadmium, Chromorange, Englischgrün, Bitumen, Schüttgelb, Zinnober und gebrannter Lack.

Höchst vergänglich: Krappkarmin und andere Krapplacke, Madderbraun, Jaune capucin, gebrannter und gelber Lack, Drachenblut, Karmin und Krimsonlack.

Nach Decaux wirkt das Licht im allgemeinen und besonders bei hellen Farben bleichend, dabei aber die Nuance nicht verändernd, so bei vielen Krappfarben, Indischgelb, den Cochenillefarben, Asphalt, gebrannter Siena, Marsbraun, Umbra u. s. w., während in anderen Fällen der Ton hierbei etwas gehoben wird, so bei Zinnober, Kupfergrün und Gelb (Chrom-, Blei-, Zink-, Mineral- und Kadmiumgelb). Van Dyckbraun dagegen wurde röter, Krimsonlack in intensiven Tönen rotorange, Karmin schwärzlich, Kasseler Erde und manche Krappfarben violetter, Kobalt und Smaragdgrün bläuten und dunkelten etwas, Mars-Gelb, -Orange und -Violett bräunten, Malachitgrün gilbte, Preußischblau, helles Chrom-, Zink- und Mineralgelb grünten, zitrongelbes Kadmium rötete sich, grüner Lack wurde fast blau, Madderbraun fast rot und Kapuzinergelb rosenrot. Gebrannter Lack verlor sein Rot und wurde blaugrau, Indischrot neigte in leichtem Auftrag nach Orange und die grünen Kupferfarben wurden von der vereinten Wirkung von Licht und Luft weit stärker verändert, als durch eins dieser Agentien allein.

Nach diesen Untersuchungen greift das Licht zunächst die veränderlichsten Bestandteile der Farben an, wodurch der Ton verändert wird. Hierbei gewinnen manche Farben (Madderbraun), indem Trübung bedingende Teile schwinden. Bisweilen vollziehen sich auch chemische Veränderungen, so bei Karmin oder Zinnober mit Weiß, die nach einiger Zeit gebrochene Töne ergeben, die mit den Komponenten nichts mehr zu tun haben. Unvermischt oder in einfacher Mischung scheinen sich überhaupt die Farben besser zu halten als in komplizierten Mischungen.

Wichtig ist die Tatsache, daß nach Decaux manche Pigmente, je nach der Bereitung als Öl- oder Wasserfarben, sich gegen die

Einwirkungen des Lichts wesentlich verschieden verhalten, sowie daß Ölfarben in ganzen haltbarer sind wie Aquarellfarben, was teilweise durch den Firnis bedingt ist. So gehören z. B. die in hellen Tönen im Aquarell leicht vergänglichen Krappfarben in Öl zu den dauerhafteren; während sich zitrongelbes Kadmium umgekehrt verhält.

Die erörterten Veränderungen der Farbe bezogen sich vorwiegend auf das Erbleichen, und so bleibt noch das besonders bei starkem Kalkgehalt der Farbe, aber auch bei Anwendung bleihaltiger Sikkative, Firnisse, Kopalpräparate u. s. w. auftretende Nachdunkeln zu besprechen. Es stellt sich häufig, meist nach anderthalb bis zwei Jahren, bei dunklen, transparenten, sowie bei mit viel Öl angeriebenen (Siena, Umbra u. s. w.) oder aufgetragenen Farben ein und steigert sich oft nach und nach bis zur Schwärze, so bei den bituminösen Farben (Asphalt, Mumie, Van Dyckbraun u. s. w.) und mitunter bei den dunklen Ockern. Die tieferen dieser Farben werden deshalb am besten nur als Lasuren verwendet. Bisweilen tritt das Nachdunkeln auch in Folge mangelhafter Technik ein, so an mehrfach überarbeiteten Stellen, wo mit den verschiedensten Tönen immer wieder in schon zähe gewordene Farbe hineingearbeitet worden ist.

Mit dem Nachdunkeln wird häufig das Gilben verwechselt. Letzteres, nur bei Weiß auffällig, und vorübergehend, beschränkt sich auf die Oberfläche, während ersteres, nicht entfernbar, die ganze Farbenschicht durchsetzt. Blau, Braun und Schwarz scheinen bei gilbenden Gemälden von der Seite betrachtet grünlich. Viele Firnisse gilben. Auch durch Entziehung des Lichts nehmen selbst alte Bilder, besonders in den weißen und hellen Stellen, einen gelblichen bis bräunlichen Ton an, der aber bei Einwirkung des vollen Lichts wieder schwindet. Jede Farbe nimmt übrigens, sobald sie mit Öl oder Firnis vermischt wird, einen dunkleren Ton an; dies Dunkeln hört aber auf, sobald die Farbe gesättigt und die Luft daraus vertrieben ist. Eigentümlich erscheint, daß die Lackfarben auf alten Gemälden immer stark abgeblaßt erscheinen, also Öl hier nicht als Ursache des Nachdunkelns nachzuweisen ist.

An sich haltbare Farben können übrigens durch nicht sachgemäße Herstellung erheblich an Haltbarkeit verlieren. Immerhin sei man für gewöhnlich bezüglich der Haltbarkeit nicht ängstlich, da sich selbst flüchtige Farben unter günstigen Bedingungen sehr lange untadelhaft halten. Nur vor übermäßiger Verwendung sei gewarnt, wozu verführerische Töne leicht verleiten, wenn auch

Tintoretto, Veronese und Tizian flüchtige Cochenillelacke verwendet haben, die teilweise noch recht gut aussehen.

Aus chemischen Gründen sind folgende Farbenmischungen zu vermeiden:

Kadmium mit Zinnober, Kupfer- und Cyaneisenfarben,
Zitrongelb mit Kremserweiß, Neapelgelb, Kobalt- und Kupferfarben,
Neapelgelb mit Eisenoxydfarben,
Chromgelb mit Kobalt und Kadmium,
Grüner Zinnober mit Kobalt und Kadmium,
Zinnober mit Cyaneisenfarben, Pariserblau u. s. w.

Will man Farben auf ihre Haltbarkeit für sich allein, mit Weiß, oder in Mischung mit anderen Farben prüfen, so trägt man dieselben, in verschiedener Konsistenz und in verschiedenen Verhältnissen gemischt, auf Längsstreifen grundierten Malpapiers auf, zerschneidet dann die Streifen in zwei oder drei Teile, legt einen in die Sonne oder nur in helles Licht und den anderen an eine Stelle, wo sonstige Schädigung zu erwarten ist. Das dritte zur Prüfung dienende Stück verwahrt man an einem gegen Licht geschützten Ort. Wenn sich dann nach einem bis zwei Jahren (bei Wasserfarben nach drei bis sechs Monaten) bei Vergleichung der Streifen keine Veränderungen zeigen, dann ist die Farbe dauerhaft.

Nachstehend sollen die in der Öltechnik verwendeten Farben (dieselben sind sämtlich bei Schönfeld & Co. vorrätig) nach ihrem eigenartigen Verhalten, besonders in Bezug auf Durchsichtigkeit, Auftrag, Ton u. s. w. besprochen und die zur Erzielung gewisser Töne und Stimmungen notwendigen Mischungen, besonders die dem Anfänger Schwierigkeit bereitenden, angegeben werden. Zur Vermeidung unnötiger Wiederholungen sind Weiß und Schwarz, als an vielen Mischungen beteiligt, meist weggelassen worden. Jeder Farbe ist die englische, und wo es wünschenswert schien, auch die französische Benennung beigefügt. Die für gewöhnlich entbehrlichen Farben sind an passenden Stellen kurz erwähnt, da eine oder die andere in manchen Fällen erwünscht sein kann.

Charakteristik der einzelnen Farben.

Weiß.

Weiß ist gleichbedeutend mit Licht, gilt als farblos oder neutral und geht bei abnehmender Beleuchtung in Grau über. Es tritt stark vor, indem es mit zunehmender Entfernung

vom Beschauer, im Gegensatz zu allen übrigen Farben, auf weite Strecken hin unverändert bleibt und deshalb die Gegenstände dem Auge nähert. Blasser Farbenauftrag wird durch Weiß nicht beeinträchtigt, so daß es als Malgrund wesentliche Vorteile bietet. Da es durch den Kontrast alle Farben hebt, läßt es oft, besonders im Vordergrund, wirksamste Verwendung zu. Unvermischt wird es indessen nur selten in dieser Absicht verwendet.

Kremserweiß (Flake white, Blanc d'argent).

Kremserweiß, Bleicarbonat, eine dauerhafte, vorzüglich trocknende und deckende, unentbehrliche, seit dem 14. Jahrhundert bekannte Farbe, tritt fast in alle Mischungen ein. Besonders in den Lüften findet es allenthalben Anwendung, wo es auf frische, reine Farbe ankommt. Je nach der Fabrikation wechselt es hinsichtlich der Qualität, deren beste mit blendender Weiße starke Deckkraft vereint. Unreiner, mit Schwefelwasserstoff geschwängerter Luft ausgesetzt, dunkelt es nach, bräunt und schwärzt sich, daher die durch die Praxis nicht bestätigte Annahme, daß Mischung mit Kadmium, Zinnober und Ultramarin diese Veränderung verschulde. Im Dunklen wird es leicht gelb. Alle Farben macht es kälter im Ton.

Unvermischt findet es nur selten Verwendung (für höchste Lichter) und empfiehlt sich, je nach dem mehr oder weniger warmen Lichtton, immer etwas Kadmium, oder Indischgelb, hellen Ocker, gebrannte Siena, (warm), und selbst bei kalten Tönen und weißen Stoffen etwas Schwarz oder Bitumen zuzusetzen. In tieferen Schatten darf Weiß nie zum Aufhellen verwendet werden, weil dünn aufgetragene Deckfarben staubartig und trüb wirken. Ebenso vermeide man, es über dunklen Grund zu legen, denn letzterer kommt mit der Zeit doch heraus, nicht aber wenn man über Bleiweiß eine Lage Zinkweiß legt. Schlecht trocknenden Farben zugemischt, wirkt Weiß als Trockenmittel, und da es sehr stark deckt, darf es nicht Mischungen zu Lasuren zugesetzt werden. Dem Anfänger empfehle ich, sich mit allen mit Weiß zu erhaltenden Nuancen genau bekannt zu machen. Mit Schwarz gibt es Grau und zwar alle Nüancen von Silber- und Blaugrau, darunter eine sehr schöne, häufig als Blau zu verwendende, welche mit wenig Gelb oder Rot zahllose Töne für Halbschatten ergibt.

Weitaus am meisten wird es zur Darstellung der Fleischtöne (Karnation) verwendet, namentlich mit Gelb (Siena, Neapelgelb, Ocker, Umbra und Rot (Zinnober, Lack, Indischrot) für zarte Haut. Auch mit grüner Erde und Indischrot erhält man sehr brauchbare Töne, sowie mit hell Englischrot und Smaragdgrün. Mit Indischrot oder mit Purpurkrapp oder Indischem Lack erhält man tiefere Töne, mit Madderbraun aber und mehr oder weniger gebrannter Siena entsprechende Halbtöne. Weiß sollte immer, sowohl allein wie in Mischung möglichst dick aufgetragen werden. Wo notwendig, kann es mit wenig Mohnöl, und bei Aufsetzen hellster Lichter unter Zusatz von wenig Lavendelöl verdünnt werden.

Wichtig ist, daß man es nicht mit Leinöl mische, da es mit diesem, unter Bildung von in Wasser löslichem Bleilineolat, verseift und dann leicht seine Undurchsichtigkeit verlieren und die Grundfarbe durchschimmern lassen kann, weil das Öl nicht alle Farbteilchen vollständig einhüllt. Diese bei allen Bleifarben, besonders den Chromaten längst bekannte Erscheinung, welcher durch Einschluß in Paraffin vorgebeugt werden kann, wird dahin erklärt, daß die Bilder während ihrer Herstellung mehrfach Temperaturwechsel und feuchter Luft ausgesetzt gewesen sind, wobei sich Feuchtigkeit niederschlug, mit welcher gelöste Teile der genannten Verbindung weggewischt worden sind.

Die sonstigen weißen Bleifarben, Venetianischweiß mit gelblichem Stich u. s. w. sind weniger rein von Farbe und entbehrlich. Zinkweiß (Zinkoxyd) besitzt geringere Leucht- und Deckkraft und ist beim Malen wegen seiner zähschleimigen Masse wenig angenehm, hat aber den Vorteil, sich besser mit anderen Farben zu mischen. Es ist, wie auch Lasurweiß, unveränderlich und wird viel in Blumenmalerei verwendet, nachdem man ihm mit Mohnöl die richtige Konsistenz gegeben hat. Da es überdies schwerer trocknet, so kann man es in Fällen, wo man die Malerei mehrere Tage naß erhalten will, statt Kremserweiß benutzen. Rascher trocknet es mit Mangan-Sikkativ.

Gelb.

Gelb steht bezüglich des Vortretens und der Fernwirkung Weiß am nächsten, nimmt aber bei starker Abnahme der Beleuchtung, sowie durch Schwarz gebrochen, grünliche Töne an. In gemäßigtem Tageslicht kommt es am meisten zur Geltung, während es bei zu großer Helle undeutlich und im Sonnenlicht,

sowie bei künstlicher Beleuchtung fast farblos wird, jedenfalls stark verliert. Als vorwiegend warme Farbe findet es häufig mit Rot Anwendung und ist in den meisten gemischten Tönen vertreten. Gegen Blau ist es höchst empfindlich, da dessen geringster Zusatz den Ton erheblich ändert. Durch Blauschwarz gebrochen, als Schwefelgelb, wirkt es, wie überhaupt in den nach Grün neigenden Tönen, wenig angenehm, nach Rot hin desto anmutiger und auffallender.

Eigentümlich erscheint die ausgleichende Wirkung von Gelb bei unharmonischem Kolorit, und letzteres läßt sich zumeist auf Überschuß oder Mangel an Gelb zurückführen. Setzt man eine Anzahl unharmonischer Farben nebeneinander, so kann man durch Zufügen oder Wegnehmen von Gelb an geeigneten Stellen vollständige Harmonie herbeiführen. Sind Farben zu kalt oder zu warm, so läßt sich auf diese Weise immer abhelfen. In alten Bildern, guten und schlechten, herrscht fast ausnahmslos vollständige Harmonie, die hier durch den gelben Firnis, die gilbenden Öle u. s. w. bedingt ist. Werden diese Firnisüberzüge bei Restauration entfernt, so stößt man oft auf recht unharmonische Farbenzusammenstellungen, woran freilich auch oft in Verlust geratene Lasuren beteiligt sein mögen. Einen weiteren Beleg für die harmonisch ausgleichende Wirkung von Gelb bildet die Tatsache, daß Gemälde in unerfreulichem Kolorit sich bei Lampenlicht immer noch leidlich ausnehmen.

Die wichtigsten Gelb bilden die Ockerfarben, die ihre Nuancen dem Eisenoxydul und kleinem Zusatz von Manganoxyd verdanken. Größerer Gehalt an letzterem leitet nach Braun. Geglüht gehen die gelben Ocker in Rot über, welches bei den „gebrannten", je nach Stärke des Glühens und chemischer Zusammensetzung, ebenfalls verschiedene, in Braun und Braunviolett endende Nuancen ergibt, während braune Ocker sich dunkelrotbraun brennen.

Lichter oder gelber Ocker (Yellow Ochre).

Diese unentbehrliche, altbewährte, in zwei Nuancen, Nr. 1, von reinerem, durchsichtigerem, und Nr. 2 von schwererem, rötlicherem Ton vorkommende, schwach deckende, etwas langsam trocknende Farbe von vielseitigster Brauchbarkeit kann mit allen Farben gemischt werden und ist in Lüften, Ferne, Mittel- und Vordergrund gleich nützlich. Als gebrochenes Gelb ist sie in schwachen Tönen von großer Schönheit und bringt das herrschende Licht in das Bild, da sie in Mischung mit Rosakrapp, Madderbraun, gebranntem hellem Ocker, Indischrot oder

Zinnober jeden wünschenswerten Ton für Lichter in Gebirg, Luft, Wasser und Gestein liefert. Schönes, luftiges Grau entsteht bei Zusatz von wenig Ocker zu der Mischung von Kobalt mit Rosakrapp. Mit Kobalt, Berlinerblau, Ultramarin (French blue) oder Indigo gemischt, liefert er eine Reihe weicher, ruhiger, für Grün der Ferne, wie des Mittel- und Vordergrundes, brauchbare Töne, welche man mit wenig Krapp oder gebranntem hellem Ocker brechen kann. Je nach dem Überschuß von Blau oder Gelb lassen sich so eine Unzahl von Tönen darstellen. Mit wenig Indigo gemischt, liefert er für Weidenbäume passendes, auch sonst im Vordergrunde anzuwendendes Grün. Mit Zinnober, gebranntem lichtem Ocker, Schwarz und gebrannter Siena liefert heller Ocker zahlreiche, für Vieh, Schiffe, Segel u. s. w. geeignete Töne, mit den genannten roten Farben auch wertvolle Fleischtöne. Bemerkenswert ist, daß mit Rot oder Weiß gemischt die Farbe kaum an Glanz verliert.

Dem lichten nahe verwandte, etwas kräftigere, dunklere Ockerarten finden Anwendung, wo ersterer in energischeren Schatten zu schwach ist. Hierher gehören der halbtransparente, warme Römische Ocker, Goldocker, Mittelocker, Steinocker, Italienische Erde und einige künstlich dargestellte Eisenfarben (Marsgelb, mit Kalk gefällter Eisenvitriol, Satinocker), welche meist etwas rascher trocknen als der helle Ocker, aber zum Nachdunkeln neigen und mit Weiß gemischt entschieden stumpfere Töne ergeben. Den glanzvollsten, durchsichtigsten, aber stärker dunkelnden Ton besitzt Goldocker, welcher durch keine andere Farbe zu ersetzen ist. Er steht in der Farbe der rohen Siena nahe und liefert lebhaftes, reines, halb transparentes Grün, sowie zahlreiche helle, sonnige, in der Landschaft brauchbare Töne. Ihm schließt sich Römischer Ocker an, ein tieferes, stark gebrochenes und mehr deckendes Gelb, welches hauptsächlich für sanfte, tiefe, grüne Töne des Mittelgrundes, sowie für Architektur, farbiges Segelwerk u. s. w. Anwendung findet. Mit Schwarz, mit und ohne Rosakrapp liefert er viele brauchbare Töne für Mauern und Felsen. Im Ganzen ist er entbehrlich, ebenso die ähnlich sich verhaltenden übrigen Ocker, so Mittelocker und Ochre de Ru, letzterer weniger transparent und brauner im Ton als gelber Ocker, während Steinocker ins Grünliche sticht. Mit Berlinerblau liefern dieselben brauchbare warme, grüne, und mit Schwarz und Braunrot für Terrain und Hintergrund geeignete Töne.

Rohe Siena (Raw Sienna, Terre de Sienne naturelle).

Sienaerde ist ein toskanischer, schwefelsäurehaltiger Ocker, von schöner, warmer, gebrochener, dauerhafter, sehr durchsichtiger Farbe,

der aber langsam trocknet, in gesättigten Tönen gern nachdunkelt und sich, besonders mit Weiß und Metallfarben gemischt, bräunen und schwärzen soll, während Muckley ganz besonders seine Brauchbarkeit für Landschaft und Vegetation rühmt.

Mit Blau, aber auch mit Van Dyckbraun oder mit grüner Erde erhält man für die Ferne sehr brauchbare, sonnige, grüne Töne, während das mit Viridian oder Chromoxyd erhaltene schöne Grün etwas düsterer ist. Mit Ultramarin oder Kobalt liefert Siena vorzügliche Töne für Seewasser, die mit etwas Madderbraun noch weicher werden. Besonders wertvoll erweist sich Siena bei der Behandlung von Gewässer, namentlich Flüssen und Bächen, sowohl allein wie mit anderen Farben, je nach dem Ton des Wassers. Mit Madderbraun erhält man prachtvolle, tiefe, dunklem Bier ähnliche, mit Van Dyckbraun sehr transparente, grünbraune, mit Zusatz von Ultramarin oder Indigo für moorige Vegetation geeignete Töne, endlich mit Van Dyckbraun und den Krappfarben entsprechende Lasurfarben. Meist als Lasurfarbe verwendet, dient sie vorwiegend zum Auffrischen der Mittelgrund-Vegetation, wo sie aber aus den angedeuteten Gründen unter Umständen besser durch Goldocker ersetzt wird. In Hintergründen von Figurenbildern u. s. w. wirkt Siena vorteilhaft mit Grüner Erde oder Van Dyckbraun gemischt. Im Winter bedarf sie zum Trocknen Nachhilfe mit Kopalfirnis.

Neapelgelb (Naples Yellow).

Neapelgelb, Bleiantimoniat, ist als solches eine haltbare, in drei Nuancen, hell, mittel, dunkel, rasch trocknende und stark deckende, zuweilen nach Grün neigende, sich Weiß anschließende Farbe, aber gegen Mischung mit eisenhaltigen Farben (Ocker, Siena, Preußischblau u. s. w.) empfindliches und dann nicht stehendes Präparat. Die übrigen in neuerer Zeit hergestellten Nuancen, rötlich, grünlich, hellgelb und dunkelgelb, sind teils Zinkpräparate, teils und meist Mischungen von Weiß mit dunklem Kadmium, aber sämtlich haltbar. Mischungen mit Weiß und Zinnober sind zu vermeiden, weil dieselben grün oder schwarz werden, was auch von Berührung mit Palettmessern und Metall gilt. Besonders wertvoll ist es seines wärmeren Tones wegen für glanzvolle Lichter, und für gewisse Effekte ist es nicht wohl zu ersetzen. Mit Krapp erhält man schöne zarte Töne für Ferne

und mit Kobalt, Ultramarin oder Schwarz, zahlreiche brauchbare, feine graue und grüne, teilweise ebenfalls für Ferne geeignete Töne. Wunderbar schön und weich ist das für neblige Effekte und schwüle Atmosphäre passende Grau aus Kobalt, Rosakrapp und wenig Neapelgelb. In der Landschaft dient es besonders für helle Lichter der Laubpartien und im Stillleben für gelbe Metalle und Stoffe. Die Orangenuance liefert mit Weiß helle, klare, sonnige Töne. Schöne graugrüne Töne für Weiden u. s. w. erhält man mit Schwarz und Weiß. In der Karnation findet es vielfache Anwendung, unter anderem für Reflexe in den Schatten, wo es sehr leicht wirkt.

In der Farbe stehen Neapelgelb zwei Nuancen von Brillantgelb nahe, Gemische von Weiß mit Antimongelb oder Kadmium, die bei hellem, glanzvollem Kolorit als stark deckende, gut trocknende, aber sehr empfindliche und leicht grau werdende Modefarben, oft anstatt Weiß angewendet worden sind. Als vorzüglicher Ersatz des Neapelgelb für Lüfte, Lichter, helle Stoffe, Fleischtöne u. s. w. sind die Nuancen (je vier) von Königsgelb, Königsgelb-Orange und rötliches Königsgelb, wohl nur Mischungen von Kadmium, Kadmium-Orange, oder Kadmium-Rot mit Weiß von A. Achenbach empfohlen worden. Gleicher Verwendung fähig ist Jaune Pinard, Bleiantimoniat, in vier Nuancen.

Kadmium.

Von Kadmium (Schwefelkadmium) mit fünf der Neuzeit angehörenden Nuancen zwischen Zitrongelb und Orange, wird die ältere, dunklere Sorte vom Ton des Indischgelb am meisten verwendet. Dieses leuchtendste, kräftigste Gelb ist stark deckend, langsam trocknend, sehr halt- und brauchbar, jedoch in Mischungen mitunter empfindlich. Mit blauen Kupferfarben erhält man Schmutzfarben, da sich die Mischung rasch zersetzt, und mit Kremserweiß gemischt, bildet sich Schwefelblei, so daß die Mischung schon in einem Tage schwarz wird. Zu Mischungen ist deshalb Zinkweiß vorzuziehen, welche glanzvolle, brauchbare hellgelbe Töne liefern. Sehr geringer Zusatz von Weiß ergibt glänzende Lichter. Im Dunkeln dunkelt die Farbe nach, erhält aber am Licht bald wieder die frühere Färbung. Besonders schöne, reine Töne bietet helles Kadmium. Von den übrigen Nuancen ist die zitrongelbe nur spärlich und unvermischt zu verwenden (sie kann nicht dauerhaft hergestellt werden).

Unersetzlich ist Kadmium seiner Leuchtkraft wegen in Morgen- und Abendlüften, in letzteren besonders bei blutroter Sonne. Mit Blau oder Schwarz gemischt, bieten alle Nuancen ein lebhaftes Grün, mit Rot jeden beliebigen Orangeton und mit Ultramarin erhält man mit der dunklen Nuance naturwahre Töne für Meerwasser. Für Grün der Vegetation liefert Kadmium geeignete Töne, ebenso für dürres, gelbes und rotes Herbstlaub, für sonnverbrannte Gräser, dann in der Blumenmalerei u. s. w.

Chromgelb (Chrome Yellow).

Über das gut trocknende, stark deckende Chromgelb (Bleichromat) gehen die Ansichten etwas auseinander, doch ist es wohl besser als sein Ruf, der eines unhaltbaren, alle mit ihm gemischten Farben angreifenden Präparates, indem es sich nach meiner Erfahrung, besonders unvermischt, Jahre lang unverändert erhält. Es kommt in fünf brillanten Nuancen — zitron, hell, mittel dunkel und orange — vor, von welchen die zweite und letzte, aber entbehrliche, wohl die prächtigsten sind. Mit blauen Kupferfarben gemischt, steht es, und nach Völkers Angabe hat Lessing sogar seinen bis heute unverändert gebliebenen herrlichen Eichwald (Museum Städel) ganz mit Chromgelb gemalt. Zur Vermeidung roher Effekte fordert es als starke Farbe vorsichtige Behandlung. Muckley empfiehlt Auftrag mit Kopalfirnis. Wegen des Verseifens vergleiche das bei Kremserweiß Gesagte. Mischung mit schwefelhaltigen Farben ist zu meiden, weil hierbei schmutzig-gelbbraune, allmählich sich schwärzende Töne entstehen.

Zitron- oder Ultramaringelb (Lemon Yellow).

Gelber Ultramarin, bald Baryum-, bald Strontian-, bald Zinkchromat, ist ein sehr blasses, dauerhaftes, rasch trocknendes, etwas deckendes Gelb. Allein verwendet von überraschend kräftigem, durchdringendem Ton, verhält es sich in Mischungen als schwache Farbe und ist im ganzen nur beschränkter, bisweilen aber wirkungsvoller Verwendung fähig. Wo sanfter Sonnenschein die Ferne beleuchtet, wirkt es vorzüglich, mit Smaragdgrün erhält man sehr feine, glanzvolle Töne für gelegentliche Lasuren von Grasflächen, oder für hellste Lichter auf Gras, durchscheinendes Laub, Gewandung u. s. w., und mit Kobalt eine treffliche Farbe für ferne Wiesen.

Aureolin. Goldgelb.

Diese glanzvolle, transparente, ziemlich dauerhafte, aber langsam trocknende, Spektralgelb nahestehende Mischfarbe, wesentlich Kobaltnitrat, ist nicht unentbehrlich, aber insofern erwünscht, als alle mit ihr gemischten Töne, namentlich die für das Grün des Vorder- und Mittelgrundes, sich durch ungewöhnlichen Glanz und Frische auszeichnen. Mit Kobalt erhält man angenehme zarte Töne für ferne Bäume in duftiger Luft oder schwachem Licht, allein sonst ist sie für fernes Grün ihrer Leuchtkraft wegen unbrauchbar. Das für Ferne geeignete, mit Kobalt, Madderbraun oder Rosakrapp erhaltene schöne Grau ist ungemein zart, und kann dnrch Zusatz von anderem Blau vielfach variiert werden.

Mit Weiß und anderen Farben gemischt, ist Aureolin in der Landschaft vorteilhafter Verwendung fähig. Vorzugsweise wertvoll sind die Mischungen mit Ultramarin (oder Indigo) und Van Dyckbraun (oder gebrannter Siena für Bäume 2c., dann die mit Chromoxyd, mit gebrannter Umbra, mit Smaragdgrün, mit Madderbraun, mit Rosakrapp (mit und ohne Kobalt), sowie mit gebranntem lichtem Ocker und Kobalt oder Indigo, die in allen Fächern, auch für Gewandung und Draperien, Verwendung finden können. Sehr feurige Töne liefern Lasuren über Weiß.

Sonstige gelbe Farben sind entbehrlich, so gelber Krapp, eine ins Bräunliche fallende, langsam trocknende, sehr feurige, durchsichtige, ziemlich haltbare, meist zu Lasuren verwendete Farbe, die mit Viridian gemischt auch in der Landschaft verwendbare Töne für tiefe grüne Schatten bietet, dann Robertlack Nr. 5 und 6, ersterer hell-, letzterer dunkelgelb, ferner Permanent-, Pariser-, Strontian-, Baryt- und Zinkgelb, sämtlich Chromate. Von weniger haltbaren Farben nenne ich gelbes Auripigment (Yellow Orpiment), zwar für sich ziemlich haltbar und von brillantem Ton, aber als Schwefelarsen mit vielen Farben nicht mischbar und z. B. mit Bleiweiß blauschwarze und schwarzbraune Töne ergebend, sodann Mineralgelb und die gelben Lacke, darunter Gummigutt und Indischgelb (Euxanthinsaure Magnesia, leicht durch Mischung von Kadmium und Siena zu ersetzen), eine vorzügliche Farbe für Abendstimmungen, aber leider in Öl, sowie in Mischung mit Bleiweiß nicht stehend, dagegen als Lasurfarbe, sowie für Blumen und Früchte zu verwenden, endlich Japanischgelb und die Nuancen von Stil de grain jaune aus Querzitron u. a. m. Während die unbauerhaften gelben Mineralfarben sich meist sehr bald bräunen und schwärzen, erbleichen die Lacke.

Orange.

Die Mischung von Rot und Gelb zeigt Orange, von, je nach dem Vorherrschen einer dieser Farben, größerer oder geringerer Wärme. Verdunkelt oder gedämpft geht es in Braun über. Als Ergänzungsfarbe wirkt Blau zerstörend auf Orange, was bei Anlage von Abendlüften zu beherzigen ist.

Als haltbare Orangetöne benutzte man im Mittelalter die nicht glanzvollen, aber dauerhaften Mischungen von Zinnober mit Ocker oder Siena. Das vom 16. bis 19. Jahrhundert vielfach verwendete Realgar hat sich überall in schmutziges Braun oder Schwarz verwandelt, während die gelben Lacke aus den Mischungen mit Krapp gänzlich verschwunden sind.

Gebrannte Siena (Burnt Sienna).

Rotbraune gebrannte Siena ist eine stark durchsichtige, unentbehrliche, dauerhafte, gut trocknende Eisenoxydfarbe von großer Tiefe, welche die Mischungen für Vegetation sowie zu graue Töne angenehm erwärmt, mit Weiß gemischt sonnige Töne, und mit den dunklen Lacken und Krappfarben warme Schatten und Drucker für die Karnation liefert. Mit Ultramarin erhält man feines, kaltes und warmes Grau für Interieurs, Hintergründe und transparente Schatten, mit Schwarz oder Neutraltinte schöne braune, für Schiffe und Boote geeignete Töne. Für Architekturmalerei, überhaupt im Vordergrunde, ist gebrannte Siena wertvoll, denn mit Rosakrapp und Kobalt oder Ultramarin erhält man die verschiedensten an Gebäuden wie auch an Wegen und Ufern vorkommenden Töne. Für Markierung und Drucker in tiefem, warmem Ton findet gebrannte Siena, mit einer tiefen Krappfarbe, oder mit Krimsonlack und Ultramarin oder Indigo, dick aufgesetzt, erfolgreiche Anwendung. Für die Mischungen von Grün ist sie in der Landschaft ihrer Transparenz, ihres kraftvollen Tones, wie der angenehmen Verarbeitung wegen kaum zu ersetzen. Wertvoll für Laubwerk aller Art ist sie mit Aureolin und Blau (Indigo, Ultramarin oder Kobalt). Auch als Lasurfarbe — aber nur im Vordergrund — ist sie wertvoll, besonders für Grün, Herbstlaub und Rasenflächen; außerdem überall im Vorder-, seltener im Mittelgrund, wo man einen warmen, kräftigeren Ton geben will. Sie dunkelt etwas nach und wird von manchen Seiten empfohlen, Mischung mit Deck-, sowie mit Bleifarben, möglichst zu meiden. Transparenten Farben zugemischt, vermindert sie deren

Durchsichtigkeit. Die dunkelbraune Nuance ist entbehrlich. Ganz vorzüglich brauchbar erweist sich diese Farbe im Tierstück.

Die sonstigen Orangefarben sind bei manchen eigenarten Tönen mehr oder weniger entbehrlich. Kadmium-Orange (Schwefelkadmium) ist eine angeblich haltbare, kräftige Farbe von unvergleichlicher Schönheit und Tiefe des Tons, die überall, wo glanzvolle Farbe am Platze ist, in Stillleben, Gewandung u. s. w. vorteilhafteste Verwendung finden kann. Königsgelborange ist Mischung mit Weiß. Der braune oder dunkle Ocker, von dunkel braunrötlichem Ton, neigt mehr nach Gelb, trocknet rasch, ist haltbar und in der Landschaft zuweilen nützlich, so für sich oder mit Madderbraun für sandigen Vordergrund, mit Indischgelb aber als tiefer, prächtiger Ton für Herbstlaub. Dieselben Töne, sowie die Mischung mit Rosakrapp, sind übrigens auch für rote Gewandung brauchbar. Gebrannter römischer Ocker ist gebrannter Siena in Farbe nahezu gleich, vermag dieselbe aber wegen zu schweren Tones nicht zu ersetzen. Mehr nach Rotbraun, nach Madderbraun hin neigt die schwach deckende gebrannte italienische Erde, sowie Lack Robert Nr. 19, eine im Ton an die Mischung von Krimsonlack mit Pinkbraun erinnernde Farbe (gebeizter Krapp) von sehr brillantem, gelbbräunlichem, für Lasuren sowie im Vordergrunde, in Interieurs, Stillleben u. s. w. äußerst brauchbarem, ich möchte fast sagen unübertrefflichem Ton, auch für letzte Drucker dick aufgesetzt. Marsorange (Eisenoxyd), dauerhaft, tieftönig und durchsichtig, bietet glanzvolle Töne für Abendlüfte, beleuchtete Gebirge und Terrain, neigt aber nach Rot und ist, obwohl im Ton der gebrannten Siena nahe, für Grün ungeeignet. Bezüglich des Realgar oder roten Auripigments (Red Orpiment. Ack.) gilt das Seite 48 und bei der gelben Farbe erwähnte. Orangezinnober und Chromorange sind bei ihrer Basis erwähnt worden.

In Stillleben und Figurenstücken können gelegentliche Verwendung finden: Saturnrot (Mennig, Red Lead), — Bleioxyd — mehr oder weniger feurige, deckende, zwischen Rot und Gelborange im Ton wechselnde, sogar mitunter nach Braun neigende Farbe, die mit der Zeit nachdunkelt, sodann das ähnliche Kadmiumrot, eine unnötige Mischfarbe aus Kadmium und Zinnober, und die schon mehr nach Rot neigende, sehr durchsichtige, aber undauerhafte Krappfarbe Lacque de Smyrne (Jaune Capucin), sowie Wienerrot (Bleichromat).

Rot.

Rot tritt stark vor und wird durch Zusatz von Gelb (Scharlach) gehoben. Bei Zusatz von Blau sinkend, geht es mit wenig Blau zunächst in das tiefe prachtvolle Karmoisin über. Weiterer Zusatz von Blau macht die Töne unruhiger — Purpur — welche dann in Violett fallen. Als energische Farbe wird Rot weder

von Gelb noch von Blau sofort verändert und bleibt gegen diese lang in entschiedenem Übergewicht. Durch Beleuchtung bedingten Veränderungen ist es jedoch mehr wie andere Farben unterworfen. Ein roter, von der Sonne beschienener Vorhang kann in den hellsten Lichtern unter Umständen fast farblos, in den Halbschatten orange und im tiefen Schatten fast schwarz erscheinen, zwischen welchen Extremen sich zahlreiche rötlichbraune Zwischentöne einreihen, während grell beleuchtet rote Ziegel fast gelb und im Schatten grauviolett erscheinen. Die günstige Kontrastwirkung von Rot in grüner Landschaft darf nicht mißbraucht werden, weil sie dann die Lufttöne schädigt. Künstliche Beleuchtung übt keinen Einfluß auf Rot, daher dessen hervorragendes Auftreten in der dekorativen Kunst, vorzugsweise in den nach Braun neigenden Nuancen, Pompejanischrot, Indischrot u. s. w., während die nach Blau neigenden Farben, Karmin und Purpur, ungeachtet prächtiger Töne weniger ausgiebige Verwendung gestatten.

Seit dem Altertum sind Eisenoxyde und Zinnober als dauerhafte Farben bekannt. Im Mittelalter trat Krapprot hinzu, welches sich neben letzteren in den Bildern der flandrischen Schule noch in ursprünglicher, leuchtender Frische erhalten hat. Volle Leuchtkraft entwickelten diese Farben auf Temperagrund. Die neueren roten Farben sind teilweise höchst undauerhaft, so einige Krappfarben, besonders die helleren. Letztere werden zwar sehr häufig in der Blumenmalerei verwendet, aber ihr Gebrauch erfordert Vorsicht, weil dieselben in Mischung mit den Deckfarben zur Veränderung neigen. Unter allen Umständen meide man Mischung mit Bleiweiß. Die Mischung mit Zinkweiß ist weniger gefährlich, aber doch nicht besonders haltbarer. Vorzügliche Orangetöne ergeben Mischungen der Krappfarben mit Gelb.

Gebrannter lichter Ocker (Light Red).

Diese permanente, gut trocknende, halb durchsichtige je nach dem Tone des verwendeten hellen Ockers variierende Farbe kommt in zwei Nuancen, hell und dunkel vor, deren erstere (das englische Light Red) vorzugsweise zu empfehlen ist, da dieselbe mit Weiß gemischt, immer noch warmen roten Ton zeigt, während der schwerere kalte Ton der dunkleren nach Violett neigt. Für Gebäude, Draperien und Vieh ist sie, allein oder mit Weiß, hellem Ocker oder Braun gemischt, oft mit Vorteil zu verwenden, während sie mit Kobalt oder Ultramarin sehr schöne,

luftige Töne für zarte duftige Stimmungen sowie für Schatten weißer Wolken liefert, welche durch Zusatz von Rosakrapp mehr nach Purpur fallen und sich dann für Ferne und Wolken überhaupt eignen. Mit Indigo erhält das Grau einen grünlichen Ton und bei stärkerem Zusatz ergeben sich naturgetreue Töne für Regenwolken, die mit ersterem als treffliche Schattentöne für Gebäude, Terrain u. s. w. zu empfehlen sind. Mit hellem Ocker und Blau erhält man wirkungsvolle Töne für Grün in Ferne und Mittelgrund und mit Blauschwarz und Pinkbraun für Grün des Vordergrundes. Die Mischung mit Indigo und gelbem Ocker gibt brauchbares Graugrün für Kiefern, welches je nach Zusatz letzterer Farbe im Tone vielfach verändert werden kann. Für Fleischtöne und deren Schatten findet diese Farbe allein und mit Gelb erfolgreiche Anwendung. Dünne Lasuren über helles Gewölk und dessen Lichter wirken sehr fein, während Lasuren über Blau warme grünliche Töne ergeben.

Gleicher Verwendung sind die verwandten Eisenoxydfarben, Eisenoxyd in verschiedenen Nuancen, gebrannter Mittel- und Goldocker, Venetianischrot (geglühtes Eisensulfat) und Roter Ocker (von trüber Farbe und entbehrlich) fähig. Hell Englischrot hat allgemein den Vorzug, als mehr ins Gelbliche neigend. Stumpfer im Ton ist das für Fleischtöne brauchbare Neapelrot, welchem sich Kaiserrot, von sehr warmer Farbe, und das nach Braun neigende kräftige, in Frankreich mit Vorliebe statt des gebrannten hellen Ockers verwendete Braunrot (ein dunkler roter Ocker) anschließen, die mit Weiß und anderen Farben (Lack, dunkler Ocker, Kobalt und Schwarz) gemischt, für kraftvolle, leuchtende Schattentöne in der Karnation Verwendung finden. Nach Violett neigt Caput Mortuum von oft schwerem, kaum vorteilhafter Verwendung fähigem Ton. Das rötlichbraune, mit Weiß gemischt ins Bläuliche ziehende Morellensalz ist entbehrlich, eignet sich jedoch als haltbare, gut deckende, ähnlich wie Umbra zu verwendende Farbe, besonders im Porträt für Gewandung, Vorder- und Hintergrund. Terra Pozzuoli, rote Erde, Preußisch- und Nürnbergerrot sind moderne, dauerhafte, aber entbehrliche Eisenoxydfarben.

Indischrot (Indian Red).

Dieses dauerhafte, gut trocknende, hell und dunkel vorkommende, deckende, tiefe, gebrochene Rot (Eisenoxyd) ist eine sehr starke Farbe und dient mit Blau, besonders Indigo oder Kobalt, für grauviolette Schatten der Ferne, für Gebirg, schwere Regen- und Gewitterwolken, sowie für die tieftönigen

Wolken der Sonnenuntergänge, bei welchen sie weitere wirkungsvolle Anwendung findet. Mit Neutraltinte erhält man zahlreiche, für Gemäuer, Terrain, rote Stoffe u. s. w. passende Töne. Auch für Schatten der Fleischtöne wird es häufig benutzt, aber Weiß oder helle Farben dünn darüber aufgetragen, versinken allmählich. Für genannte Zwecke behauptet Indischrot seinen Wert; für andere wird es vorteilhaft durch rotbraunen Krapp oder Madderbraun ersetzt.

In Ton und Schwere stehen nahe: Persischrot und Marsrot, beides Eisenfarben, die bei hellblauer Luft der Mischung mit Weiß vorteilhaft in geringer Menge zugesetzt werden können, ersteres mehr ins Braune, letzteres mehr ins Rote fallend, dann das unhaltbare Van Dyckrot von verschiedener Zusammensetzung, dem rotbraunen Krapp sich nähernd, aber von brauner, stumpfer Farbe, welches ebenso wie das unhaltbare Pompejanischrot entbehrlich ist.

Zinnober (Vermilion).

Zinnober, sehr haltbar, wenn reines Schwefelquecksilber, ist das intensivste Rot. Es kommt unter verschiedenen Namen in etwa zwölf nach Gelb, Braun und Violett neigenden Nuancen vor, deren violettrote, ohne bräunlichen Stich, Karminzinnober, mitunter am meisten geschätzt wird. Der helle oder dunkle sogenannte chinesische genügt übrigens; derselbe deckt stark, dunkelt aber am Licht nach, indem er teilweise wieder in die schwarze Modifikation des Schwefelquecksilbers übergeht. Rein wird diese Farbe nur selten und dann meist in Draperien verwendet, liefert aber mit Schwarz, Braun u. s. w., besonders mit gebrannter Siena gebrochen, für Ziegel, Schiffsteile, Flaggen, sowie für rostiges Eisenwerk brauchbare, mit Krapp und gebrannter Siena auch wertvolle Töne für alte Gebäude, Schiffe u. s. w. in Mittelgrund und Ferne. Wegen seines langsamen Trocknens empfiehlt sich Anwendung von Trockenöl.

Mit vortrefflicher Wirkung läßt sich Zinnober mit Kadmium und Rosakrapp für glanzvolle Sonnenuntergänge, sowie mit Blau, insbesondere mit Kobalt und Ocker (schönes Grau), für Ferne und Wolken verwenden. Herrliches Grau liefert Kobalt mit wenig Zinnober. Unentbehrlich ist Zinnober beim Mischen der Fleischtöne für Frauen und Kinder, da er mit Weiß frische, rosige, und zwar wärmere Töne liefert wie Krapp.

Schwache Lasuren über zu kalt geratene Lüfte, Ferne oder

Wasser bedingen eine eigentümliche, wirkungsvolle, feintönige Wärme, während die Farbe in Gewandung und Draperie durch Zusatz oder auch Lasuren von Krappfarben oder Karminlack erheblicher Steigerung fähig ist. Mit letzteren sowie mit Indischrot und mit Lack gemischt, gibt Zinnober viele brauchbare Fleischtöne, bleicht aber gern mit Lack.

In der Blumenmalerei wird Zinnober mit Weiß viel für rote Blumen, besonders für Rosen, verwendet, und ist hier jedenfalls, wo irgend möglich, den Krappfarben vorzuziehen. Auch mit Krapp gemischt, dient er gleichem Zwecke.

Chinesischer Zinnober ist oft verfälscht, d. h. mit Bleichromat, billigem Lack, oder mit Mennig versetzt, und sollte nicht mit Bleiweiß gemischt werden, wozu Krapp geeigneter ist. Häufig besteht er aus Schwefelarsen, so daß seine Anwendung Vorsicht beansprucht, ebenso wie die des selbst unverfälschten Orangezinnober. Beide sind insofern unsichere Farben, als Zinnober in der Wärme und mit der Zeit immer einen bräunlichen Ton annimmt. Scharlachzinnober (Scarlet Vermilion), von glanzvoller Farbe, ist als Ölfarbe sehr haltbar, zersetzt sich aber leicht mit Metallfarben gemischt, während der haltbare, gut trocknende, bisweilen recht nützliche, aber entbehrliche Orangezinnober in Gewandung, Draperien und Fleischtönen, hier hauptsächlich mit Weiß gemischt, und bei Staffage Anwendung findet.

Rosakrapp (Rose Madder, Garance rose).

Rosakrapp ist in Öl eine äußerst haltbare, wertvolle, unentbehrliche aber langsam trocknende, rosenrote Farbe, welche früher öfters durch Florentiner-, Münchner-, Karmin-, Skarlet-, Cäsar-, Krimsonlack und ähnliche flüchtige Cochenillefarben ersetzt wurde. Die mit dieser Farbe behandelten Gewandungen bei Memling, Fiesole u. a. zeigen noch heute ihre volle Schönheit. Er kommt in etwa zwölf Nuancen, (Krapp überhaupt in etwa 36) hell (Pink Madder), rosa, dunkelrosa u. s. w. vor, an welche sich der warme, hellrote Bettkober Krapplack und der weniger rosige und transparente Steinersche Lack reihen. Rosakrapp findet häufige Anwendung, besonders in den Mischungen der zarten Töne für Luft, Wasser und Schatten, gewöhnlich mit Kobalt, mit und ohne gelben Ocker oder Aureolin. Wo jedoch Tiefe und Kraft verlangt wird, ist Rosakrapp nicht geeignet und muß dann Lack, Indischrot oder Madderbraun eintreten. Mit Neapelgelb und Weiß gemischt, findet er häufige Verwendung in Fleischtönen. Für Lasuren über Grün gilt das bei Madderbraun

Erwähnte. In Fällen, wo er zu hell ist, kann man auch mittleren Krapp Nr. 5 (diesen in zarter Lasur auch als Ersatz) oder dunklen Nr. 6, dem Krimsonlack im Tone nahe kommend, anwenden. Gleich brauchbar ist Florentiner Lack.

Anfänger, für welche Rosakrapp Nr. 2 genügt, werden gut tun, vorerst vom Gebrauch der Krapplacke, sowie durchsichtigen Lacke überhaupt, abzustehen und sich an kräftigere Mischungen zu halten.

Madderbraun (Brown Madder, Brun de Madère).

Madderbraun ist ein durchsichtiges, gut trocknendes, permanentes Krapp-Präparat von sehr tiefer, blutroter, ins Braune fallender Farbe, dabei ausgiebigster Verwendung in Landschaften und Figurenstücken fähig. Angenehm zu verarbeiten, liefert es eine Unzahl warmer Schattentöne, die sowohl für zarteste Effekte sowie besonders in gesättigten, tiefen Tönen des Vordergrundes und in dunklen Schatten von Wert sind. Mit Kobalt oder Ultramarin und Weiß gemischt, erhält man zarte, kalte oder warme Töne für Wolken, Ferne und Schatten von etwas tieferem Charakter als Rosakrapp, und mit Umbra und Kobalt duftige Schattentöne für Gebäude, Boote, Terrain u. s. w., mit Gelb aber feine Töne für Herbstlaub. Als Lasurfarbe findet es vortreffliche Verwendung zum Herabstimmen zu lebhafter roter Töne, besonders in Gewandung, dann zur Verfeinerung des Grüns der Vegetation, was bei dessen schwieriger Wiedergabe oft sehr erwünscht ist. Als Lasur mit Pinkbraun gemischt, erteilt es den Schatten des Vordergrundes auffallende Wärme und Leuchtkraft.

Purpurkrapp (Purple Madder).

Diese feine, tieftönige, durchsichtige, haltbare, gut trocknende Farbe ist, besonders als englisches Fabrikat, von etwas düsterem, stark gebrochenem, schon nach Blau neigendem Ton, der übrigens auch durch Mischung anderer Krappfarben (Madderbraun) mit etwas Ultramarin erreicht werden kann. Sie liefert verschiedenstes Grau für Luft, Ferne, Wasser und Vordergrund, ohne jedoch unentbehrlich zu sein und ist besonders wertvoll für dunkle Drucker in tiefen Schatten. Mit Blau oder Schwarz und Gelb erhält man rötliches Grau für Schatten in Architektur und naturwahre Töne für alte Strohdächer. Als besonders feinen, schönen Schattenton kann ich die Mischung mit Indigo

und Siena empfehlen, während die mit gebrannter Siena und Pinkbraun einen vorzüglichen, tiefen, dabei durchsichtigen Ton für Interieurs und dunkle Stellen und Gegenstände überhaupt ergibt. Bezüglich der Lasuren gilt das bei Madderbraun Erwähnte.

Die äußerst zahlreichen Krappfarben — etwa 36 — finden vorzugsweise und erfolgreichste Verwendung in Prunkbildern und Stilleben, besonders für Draperien und Gewandung, sowie besondere Effekte in Staffage, überhaupt überall wo tiefes Rot erwünscht ist, da dieselben fast ausnahmslos mit großer Tiefe ungewöhnliche Pracht und Leuchtkraft vereinen. Hierher gehören u. a. rotbrauner Krapp, zwischen Madderbraun und gebranntem Karmin die Mitte haltend; noch wärmer und leuchtender, aber etwas heller, ist der schlecht trocknende, mit Kopalfirnis aufzutragende Rubenskrapp, während gebrannter Krapp mehr nach Braun fällt, und dunkler Krapp sich Krimsonlack im Ton nähert. Zwischen letzteren und gebranntem Karmin fällt der ziemlich vergängliche, in Öl aber gut stehende Krappkarmin (Madder Carmine); diesem nahe steht Purpurkrapp, zwischen diesem und Madderbraun Pigment, beide von tiefem, rotem Ton, während braunroter Krapp sich den roten Eisenfarben nähert. Als äußerst feintönig ist noch der ganz lichte, aber wenig haltbare helle Krapp (Pink Madder) zu nennen, der als vorzügliche, aber schwer trocknende Lasurfarbe außer in Abendlüften, auch für zarte frische Fleischtöne und Gewandung, Anwendung finden kann. Bei Mischung mit Weiß gehen die prachtvollen Nuancen der Krappfarben leider meist vollständig verloren. Mit Kappahbraun und gebrannter Umbra liefern dieselben dagegen warme Schattentöne. Von vielen Seiten wird empfohlen, die Krappfarben stets mit Kopal- oder Bernsteinfirnis aufzutragen, wobei sich zweifelhafte Farben besser halten. Man meide jedoch zu starken Zusatz, weil dann die Farbe leicht fließt. Roter Ultramarin ist ein wertloser, unfertiger, mit Anilin gefärbter Ultramarin.

Karminlack, Krimsonlack (Crimson Lake, Laque carminée).

Obwohl als Cochenillefarbe — dieselben sind äußerst transparent aber schlechte Trockner — an sich undauerhaft, steht diese Farbe in Öl, besonders für sich allein, ziemlich gut, verliert aber sehr rasch bei Mischung mit Bleiweiß. Dunklere Töne werden jedoch unter Firnis kaum angegriffen. Wo durchsichtige, starke, tiefe Töne verlangt werden, ist sie kaum zu entbehren und da sie dann immer in Mischung mit haltbaren, tieftönigen Farben tritt, so in allen Fächern in dicker Konsistenz mit Ultramarin und Pinkbraun, ist die Totalwirkung nicht erheblich gefährdet. Ihr eigentliches Feld sind die warmen, tiefen Schatten und Drucker, während sie in hellen Tönen gänzlich zu meiden ist. Mit ge-

brannter Siena mit und ohne Ultramarin erhält man glühende Farbe für Rindvieh, Draperien und Gewandung.

Lack wird in Kirschrot übergeführt durch Kadmium, in Purpur durch Ultramarin, in Scharlach durch Zinnober, in Kupferrot durch Zinnober und wenig Preußischblau.

Ähnlicher Anwendung wie Karminlack fähig ist ein anderer Cochenillelack, der mehr nach Violett neigende, etwas deckende, arsenige Säure enthaltende Purpurlack (Purple Lake), dessen Ton mit einem tieferen Krapp und Ultramarin erreicht wird. Indian Lake (Lac Lake), scheinbar vegetabilischer Abstammung, ein kraft- und glanzvolles, neuerdings mehr verwendetes tiefes Purpurrot, soll haltbarer wie die Cochenillelacke sein.

Von weiteren zahlreichen (etwa 20) entbehrlichen und namentlich unhaltbaren roten Lack- und anderen Farben ist hier noch zu warnen vor Scharlach (Pure Scarlet, Quecksilberjodid), Scharlachlack (Scarlet Lake), dessen Ton übrigens sehr gut durch Rosakrapp, mit Aureolin oder Orangekadmium zu erreichen ist, Chromrot (basisches Bleichromat) und Purpur (Indian Purple, Silberchromat), welcher letztere in tiefen Tönen wie Krimsonlack verwendet werden kann, aber äußerst empfindlich gegen Schwefelwasserstoff ist, von dem er geschwärzt wird. An die tieftönigen Krappfarben reihen sich noch gebrannter Karmin, eine tiefglühende Farbe, die aus der Tube aufgetragen, für Drucker und außerdem auch für Draperien verwendbar ist, sobald noch eine dauerhafte Farbe in die Mischung tritt, und gebrannter Lack. Für Stoffe, Blumen u. s. w. wäre Karthaminrosa (Safflorrot, Rose Carthame) empfehlenswert, ein feines leuchtendes Kirschrosa, aber als Anilinfarbe leider äußerst unbauerhaft, ebenso der prächtige Geraniumlack. Wo es sich übrigens, wie bei dekorativen Malereien, nicht um bleibenden Wert handelt, mag man immerhin, der unübertrefflichen Farbe wegen, diese letztgenannten, sowie Karmin allein, oder mit Aureolin oder Gummigutt gemischt, anwenden; andernfalls ersetzt man dieselben durch Rosa- oder dunklen Krapp mit etwas Zinnober.

Blau.

Blau ist eine ruhige, kalte, zurücktretende Farbe, die durch scharfes Licht gehoben wird, warme Töne herabstimmt und an der Mischung vieler gebrochenen Farben beteiligt ist. Bei ihrer angenehmen Einwirkung auf das Auge erteilt sie der Landschaft poetische Stimmung, wirkt jedoch in höheren Sättigungsgraden und ausgedehnterer Verbreitung ungünstig, weshalb sie nicht zu dunkel gehalten werden darf. Von Gelb sofort verändert und nach Grün übergeleitet, wird sie von Rot weniger energisch beeinflußt. Infolge der Lichtschwäche ist Blau die Farbe der Ferne, auf welcher Modellierung und Luftperspektive vorzugsweise beruhen. Im

Gegensatz zu warmen Farben, welche dann die gegenseitige Stimmung meist beibehalten, ist Blau sehr empfindlich gegen Änderungen in der Beleuchtung, indem es schon bei geringer Abnahme derselben in Violett übergeht. Häufig hat man in Galerien Gelegenheit zu beobachten, daß blaue Gewänder, je nach der Tageszeit oder der Aufstellung der Bilder, unter Umständen ganz aus der Stimmung fallen. Bei Lampenlicht dunkelt Blau meist, unterliegt aber, je nach den Pigmenten, den verschiedensten Veränderungen, so daß oft bei Tagesbeleuchtung vorzüglich wirkende Kombinationen dann mehr oder weniger verlieren oder ganz versagen. Grautönige Gemälde werden im Ton durch einige kleine Stellen in reinem Blau ungemein gehoben.

Die früher verwendeten Kupferfarben sind mit der Zeit grünlich geworden. Absolut haltbar sind nur Ultramarin und Kobalt; dabei sind in der Landschaft die blauen Farben nicht selten entbehrlich und durch Mischung von Schwarz und Weiß zu ersetzen.

Ultramarin (French Blue, Outremer).

Ultramarin zerfällt in zwei, in Farbe und wesentlichen Eigenschaften fast gleiche Präparate, das echte aus Lasurstein und das nach dessen Analyse (Natrium-Sulfid, Aluminium-Silikat) künstlich dargestellte, fast ausschließlich verwendete, von etwas wärmerem Ton. Ersteres, eine Seltenheit, trocknet ziemlich rasch, ist zwar ungemein dauerhaft, durchsichtig und glanzvoll in der Farbe, allein der hohe Preis steht der häufigeren Anwendung entgegen, obwohl der Landschafter nur für die helleren Sorten vorzugsweise Verwendung hätte. Die teuerste Qualität (Tube 2 = M. 7.50) ist dunkel kornblumenblau, von welcher etwa fünf Abstufungen im Ton zu Ultramarinasche führen. Für hellere Töne würde sich indessen mehr empfehlen, die dunkle Qualität mit Weiß zu mischen, da sich hierbei weit leuchtendere Töne ergeben als Ultramarinasche bietet. Echtes Ultramarin bei Untermalung zu benutzen wäre Verschwendung, und möchte ich raten, es nur als Lasurfarbe zu verwenden. So könnte man z. B. eine mit einem aus Schwarz, Berlinerblau und Weiß, auch mit etwas Zinnober oder Krapplack gemischten graublauen Ton untermalte Luft mit Erfolg später mit echtem Ultramarin lasieren. Hierdurch erhalten Luft und Ferne große Tiefe und Leuchtkraft, doch reicht das künstliche, in diesem Buche allgemein unter Ultramarin verstandene Präparat vollständig aus.

Die bei der Fabrikation des echten Ultramarins verbleibenden Rückstände liefern ein minder prachtvolles, haltbares Blaugrau von feinem warmem, je nach dem Grade der Auslaugung verschiedenen Ton, Ultramarinasche, eine zwar nicht unentbehrliche, aber in Luft und Ferne, sowie für Schatten recht brauchbare Farbe.

Das künstliche Präparat (French Blue), auch französischer Ultramarin genannt, in Deutschland von Gmelin, in Frankreich von Guimet zuerst dargestellt, ist eine dauerhafte, kraftvolle, unentbehrliche Farbe, die langsamer trocknet und, je nach der Fabrikation, Unterschiede in Ton und Tiefe (heller, dunkler Ultramarin, Neublau, Permanentblau) zeigt. Manche Nuancen zeigen einen Stich nach Grün, andere nach Rot. Bei seinem tiefen Ton tritt Ultramarin da ein, wo Kobalt nicht ausreicht, sowohl in Luft und Ferne wie im Vordergrund, und ganz besonders in Laub, Architektur und Gewandung. Es bietet mit Rot sowohl zartes wie kräftiges, für Schatten des Mittelgrundes und besonders für Gestein geeignetes Grau. Für Vegetation im Vorder- und Mittelgrund ist er dagegen nicht zu empfehlen, da er kein saftiges frisches Grün liefert und hier vorteilhafter das in Öl ziemlich haltbare Preußischblau verwendet wird. Immerhin erfordert Anwendung des Ultramarin Vorsicht, da er, wie alle stark tonerdehaltigen Farben, die Eigenschaft besitzt, sich später auf Kosten der mit ihm gemischten Farben vorzudrängen, beziehentlich auszuwachsen.

Die farbigen Ultramarine — roter Ultramarin 2c. — gehören, mit Ausnahme des violetten, nur teilweise oder gar nicht hierher, da dieselben mindestens Zusätze anderer Pigmente enthalten.

Kobalt.

Unter Kobalt gehen mehrere im Ton variierende, rasch trocknende und haltbare Präparate von Kobaltoxydul, die sich teils durch reinstes Blau (wenig Zinkoxyd), grünlichen (mehr Zink) oder rötlichen Stich (Alaun), aber selbst in größter Sättigung noch durch helle, feine Farbe auszeichnen. Die dunkelste Nuance ist die empfehlenswerteste. Kobalt ist nicht unentbehrlich, jedoch für jeden Blau enthaltenden Ton brauchbar, muß aber, wo seine Kraft nicht ausreicht, durch Ultramarin ersetzt werden. Häufigste Anwendung findet er in den Mischungen für Luft, Ferne, Wasser,

Grün, besonders der Ferne, Architektur, Gestein und Terrain. Er würde noch wertvoller sein, wenn er in Öl gleiche Leuchtkraft wie im Aquarell und etwas größere Deckkraft besäße, so daß er fast mehr als Lasurfarbe — vorzüglich wirken Lasuren über Weiß — zu betrachten und mit Vorsicht zu gebrauchen ist. Allein, d. h. mit Weiß, ist Kobalt für das Blau der Luft, weil zu kalt, nicht verwendbar, weshalb Gelb (Zitrongelb) oder Rot zugesetzt werden muß. Wo Kobalt zu kalt wirkt, wird er durch Lasuren mit Krapp, hell Englischrot, gebrannter Siena, grüner Erde u. s. w. im Ton angenehm gehoben. Mit Rosakrapp, mit und ohne gelben Ocker erhält man feine, perlgraue, überall verwendbare Töne, mit Rosakrapp und gebrannter Siena feines, warmes Grau, und mit Englischrot Schattentöne für Wolken, welche Mischungen als Lasuren warme Töne herabstimmen. Mit Rot findet Kobalt häufige Verwendung in den Fleischtönen, mit Madderbraun insbesondere für Halbschatten im Gesicht und mit Ocker für grünliche Halbtöne. In Mischung mit Kobalt, besonders wo Weiß beteiligt ist, trocknen alle Farben rasch.

Coelinblau (Coeruleum, Bleu céleste).

Coelinblau (Kobaltstannat) ist ein sehr haltbares, gut trocknendes, etwas nach Grün neigendes Blau, das jedoch dessenungeachtet in der Farbe besser wie Kobalt und Ultramarin, mit welchen es auch gemischt werden kann, sich für die Luft eignet. Gleich vorzüglich paßt es für Gewandung u. s. w. und liefert mit Zitrongelb ein schönes lebhaftes Grün für Bäume und Laub. In größter Schönheit kommt die Farbe in dünnen Lasuren über Weiß zur Geltung.

Dem Kobalt verwandt sind Turnbullblau und Blauoxyd, ein Kobaltchromat, tiefer in der Farbe und mit einem Stich nach Grün, dann Grünblau-Oxyd (Mischfarbe aus Kobalt mit Chromoxyd?) von der Mischung von Ultramarin mit Smaragdgrün ähnlichem Ton und für Wasser, gewisse Stimmungen in Landschaft und Marine wie auch für Gewandung, Draperie u. s. w. geeignet. Beide sind dauerhaft, decken gut und leuchten in Mischung mit Weiß entschieden besser als Kobalt. Smalte, ein älteres Kobaltsilikat, von prachtvollem, nach Violett neigenden Ton, verdiente für südliche Lüfte und Gewandung empfohlen zu werden, deckt aber schwach, ist schwierig zu behandeln und im Ton durch Mischung von Ultramarin mit Kobalt und Rosakrapp zu ersetzen.

Von einigen neueren, wenig haltbaren Farben ist Blauer Krapp

von trübem, nach Varleys Grau neigendem, entbehrlichem Ton. Das feintönige Lichtblau, ein Kupferkarbonat mit einem Stich ins Grünliche, anscheinend mit Weiß gemischt, deckt etwas und dürfte sich für Gewandung und zarte Lüfte eignen (Lasuren mit Ultramarin). Türkisblau (Kobaltphosphat), von nach Coelinblau neigendem Ton, gestattet ähnliche Verwendung, während blauer Ocker (Eisenphosphat) von schöner, durchsichtiger Farbe, leider bald mißfarbig grün wird. Die verschiedenen Nuancen von Königsblau sind Mischungen von Kobalt mit Kremser- oder Zinkweiß. Delfterblau ist Mischfarbe, ebenso Leitchsblau, aus Kobalt und Preußischblau.

Indigo.

Ein gut trocknendes, dunkles, als Ölfarbe dem Berlinerblau an Haltbarkeit nachstehendes, in helleren Tönen weiches, ruhiges, in Tiefen zu Schwärze neigendes Blau, welches in der Ölmalerei seltener Anwendung als im Aquarell findet. Als starke Farbe ist er gemischten Tönen mit Vorsicht zuzusetzen. Für Zwielicht und tieftönige Wolken ist er vorzugsweise geeignet, besonders in Mischung mit Indischrot. Mit Gelb (Siena, lichtem Ocker, Kadmium, Aureolin) liefert er klare, grüne Töne für Vorder-, Mittel- und Hintergrund, allein es empfiehlt sich, statt seiner lieber Berlinerblau mit etwas Schwarz zu verwenden. Mit Madderbraun liefert Indigo gute Schattentöne für Architektur und Vordergrund.

Dem Indigo verwandt ist Indig- oder blauer Karmin (Intense Blue), eine tiefe, nicht haltbare, kupferglänzende Farbe (indigblau-schwefelsaures Kali oder Natron) von feinem, lebhaftem Ton und für letzte Lasuren bei gewissen Effekten, z. B. in Seestücken, oft recht brauchbar.

Preußischblau.

Preußischblau ist eine starke, durchsichtige, gut trocknende, tieftönige, ganzvolle, etwas ins Grünliche fallende, in Öl ziemlich gut stehende Farbe, welche mit Gelb und Schwarz gemischt, die verschiedenartigsten grünen Töne liefert. Alles Grün, selbst Gelbgrün, macht der geringste Zusatz entschieden lebhafter. Rein ist sie ihres stechenden, harten Tones wegen nicht zu verwenden, aber tüchtig mit Weiß — nur nicht mit diesem allein —, Schwarz, gebranntem lichtem Ocker und Lack gemischt, liefert sie die verschiedensten, allenthalben brauchbaren Töne. Den Farben für Seewasser in geringer Menge zugesetzt, erteilt sie ein ungemein durchsichtiges, flüssiges Aussehen. Mit Indischrot oder Madderbraun erhält man für den Mittelgrund der Marinen oft passende

Töne. Für Lüfte und Grün oder Grau der Ferne und des Mittelgrundes paßt sie nicht, sondern nur für Vordergrund; auch Mischung mit Neapelgelb oder Kadmium muß vermieden werden.

Was die übrigen Ferrocyanfarben betrifft, so kommt Pariserblau, deren wichtigste, in allen Nuancen von Stahl- bis Kobaltblau vor. Es bildet die Basis von Preußischblau, Berlinerblau, Antwerpenerblau (Zusatz von Zink), Mineral-, Milori-, Pinkerts-, Chinesisch-, Diesbacher- und Neublau, deren beide letztere sich Kobalt nähern, während Berlinerblau, von tiefem dunklem Ton, entfernt an Indigkarmin erinnert. Pariserblau soll mit allen Farben gemischt, sogar als Lasur vorzügliche Dienste leisten, sehr ausgiebig in der Farbe und für grünliche Lüfte, Stoffe und Hintergründe zu empfehlen sein. Mit Kobalt und Weiß gemischt, liefert es zahlreiche, brauchbare Töne. Cyanin, eine in England verwendete Mischfarbe, Kobalt mit Preußischblau, ist von angenehmem, tiefem Ton.

Mehr oder weniger unhaltbare blaue Farben sind: Bergblau (Verditer Blue, Cendre bleu), Kupferkarbonat, empfindlich gegen Schwefelwasserstoff und Schwefeldämpfe, dann das schöne, aber Mischung nicht vertragende Antimonblau, blauer Kobalt (Molybdänoxyd) u. s. w. Blaue Lackfarben sind verwerflich.

Grün.

Grün kann außer mit Gelb und Blau auch aus Gelb mit Schwarz gemischt werden und bietet einen erstaunlichen Reichtum der verschiedensten Töne. Das Grün der Vegetation gehört vorwiegend der warmen Seite an und ist meist mehr oder weniger gebrochen. Als helle reine Farbe zwar weithin sichtbar, neigt es schon in mäßiger Entfernung in nicht ganz hellen Tönen nach Blau, Blaugrün, oder häufiger nach Braun. Ohne Brechung mit Rot, wodurch der Ton wärmer und eventuell neutraler wird, wirkt es selten befriedigend. Nach Gelb hin zeigt es viele schreiende, nach Blau hin, als Blaugrün, aber zahlreiche feine Töne. Beleuchtet neigt es stets nach Gelb, im Reflexlicht nach Blau.

Grün ist ungemein schwierig zu behandeln, weshalb die erfreuliche Darstellung einer grünen Landschaft (Grün in Flur und Vegetation, in Ferne und Mittelgrund) nur dem gewiegten Darsteller gelingt. Darin liegt auch der Grund, weshalb frühere Landschafter, so Sachtleben und Genossen, die Natur stets in bräunliches Grün oder in Gelbbraun gekleidet haben und weshalb man so ungemein selten Porträts in grüner Gewandung

auf grünem Grunde (Morone, Museum Staedel) sieht. Verbindungen von Grün und Blau, mit Grau und Weiß, kommen zwar, ohne den Beschauer zu stören, in der Natur häufig vor, die malerische Darstellung wirkt aber wegen des dürftigen chromatischen Effekts selten befriedigend.

Die Herstellung der verschiedenen Töne für die Vegetation bietet dem Anfänger meist erhebliche Schwierigkeiten, und Feinheit der Farbe ist hier nur nach langer Übung, neben ernsten Studien nach der Natur, zu erreichen. Die fertigen, d. h. käuflichen, grünen Farben sind überdies für die Vegetation meist mehr oder weniger unbrauchbar, so daß die Töne ausnahmslos gemischt werden müssen. Es bleiben daher nur wenige Farben, deren Ton durch Mischen entweder überhaupt nicht oder nur schwer erreichbar ist und welche geeigneten Orts, mit anderen gemischt und gebrochen, Anwendung finden.

Bei künstlicher Beleuchtung ist Grün in größerer Ausdehnung verwendbar wie im Tageslicht, sogar bezüglich der in letzterem so schwer zu behandelnden smaragdgrünen und gesättigten blaugrünen Töne. Immerhin ist es aber in der Dekoration, besonders in Deckengemälden, vorsichtig und sparsam zu verwenden.

Im Mittelalter kannte man nur grüne Erde und Kupferfarben. Das dunkle, durchsichtige Grün der Gemälde der letzten Jahrhunderte ist aus gelben Lacken mit Indigo oder Preußischblau gemischt und hat sich meist erheblich verändert. Von der gelehrten Kritik wird Grün häufig geringschätzend behandelt, weil es bei den „Meistern“ (dieselben sollen im 17. Jahrhundert ausgestorben sein) stark nachgedunkelt hat. Die grünen Farben der Neuzeit sind mit Ausnahme der Chromoxydfarben zweifelhafter Natur.

Chromoxyd (Green Oxyde of Chromium).

Chromoxyd — nicht mit Chromgrün zu verwechseln — ist ein dauerhaftes, deckendes, mattes, durch Mischung nicht erreichbares, fast helles Grün von großer Schwere und Wirkung, welches weitere Verbreitung verdient. Winsor & Newton liefern jetzt auch ein transparentes Chromoxyd, welches in Blumenmalerei für Blattgrün viel verwendet wird. Besonders brauchbar ist dessen Mischung mit viel Weiß. Der bestechende, aber kalte Ton erfordert Vorsicht, damit man nicht statt des erhofften Effekts einen grünen Anstrich erhält. Von besonderem Erfolg ist seine Anwendung in kalttönigen Laubmassen und Wiesengründen. Zahlreiche erfreuliche Töne erhält man mit Gelb gemischt, so mit

Siena ein ruhiges, halb durchsichtiges Grün, mit Zitrongelb aber vortreffliche Töne für sonniges Grün, besonders für Gras, Wiesen und Laub, dann in Mischung mit Ultramarin und Pinkbraun, oder mit Indigo und wenig Gelb, sowie mit Pinkbraun und Blauschwarz für Nadelwald, besonders für Kiefern, geeignete Töne. Lasuren über Blau geben letzterem einen schönen grünlichen Ton. Mit wenig Schwarz über Holzwerk, Baumstämme, Felsen, Wege ꝛc. geschleppt, läßt sich der Effekt grüner Überzüge von Moosen und Flechten täuschend wiedergeben.

Wertvoll ist Viridian — Vert émeraude — kupferhaltiges Chromoxydhydrat, ein durchsichtiges, leuchtendes, gut trocknendes, sehr dauerhaftes Grün von tiefem, lebhaftem, an dunkles Permanentgrün erinnernden, sehr feinem Ton, welches für Lasuren über sonniges Grün, sowie für Draperie und Gewandung Empfehlung erheischt. Lasuren über Kobalt wirken sehr apart; auch mit Gelb bietet es leuchtende, hier und da trefflich zu verwendende Töne. Mit Aureolin vermischt und zu Lasuren über Weiß verwendet, bietet es für die Darstellung durch Laub fallenden Lichtes vorzüglich geeignete Töne.

Hieran reiht sich das zwar lichtbeständige, aber nicht dauernd sich mit Öl verbindende, daher für Ölmalerei bedenkliche Kobaltgrün, Zinkoxyd mit Kobaltoxydul, dessen dunkle Nuance von tiefem, eigenartigem Ton in Gewandungen, Draperien, Ornament und Stillleben häufig Verwendung fand, während die helle, gleich den dunklen Nuancen von Permanentgrün, teils Mischfarbe aus Zinkgelb, Chromoxyd und Barytumsulfat, teils Kupferborat und Chromoxyd, sich den Mischungen von Smaragdgrün mit Kobalt nähert.

Smaragdgrün (Emerald green, Cendre verte), Deckgrün.

Smaragdgrün, Kupferarseniatacetat, ist ein bläuliches, glanzvolles, ziemlich dauerhaftes, auffallendes, helles Grün, welches die unter Umständen wertvolle Eigenschaft besitzt, durch den starken Kontrast sofort alles andere Grün energisch herabzustimmen, zu welchem Zweck es in der Landschaft entweder in sonnigen Rasenpartien oder an Staffage angebracht wird. Für sich allein wird es, außer zu schwachen Lasuren über Wasser, mit günstiger Wirkung an Schiffen, Booten, Flaggen ꝛc., sowie für die hellsten Lichter grüner Gewänder und Draperien verwendet, doch empfiehlt sich, seiner großen Leuchtkraft wegen, sparsam damit umzugehen. Mit Indischgelb erwärmt, oder mit Zitrongelb

gemischt, wird es mit Vorteil verwendet, um kleine Stellen sonniger Partien brillanter zu halten, während es, durch Kobalt tiefer gestimmt, in gleicher Weise, sowie auch für manche Effekte in Wasser verwendet werden kann. Muckley empfiehlt, die Farbe mit Kopalfirnis aufzutragen.

Die sonstigen Kupferarseniatacetate, wie Pariser- (Apfel-), Kaiser-, Mitis-, Schweinfurtergrün, erinnern in ihrem hellen Papageigrün an die Mischungen von Smaragdgrün mit Zitrongelb, ebenso Mineralgrün, welches Mischen nicht verträgt, dann Vert Paul Véronèse und Scheelsches Grün, die sämtlich mehr oder weniger unzuverlässig sind. Zuverlässiger sind einige, in verschiedenen Nuancen vorkommenden, im Ton ähnliche Mischfarben wie Seidengrün (Chromgelb und Preußischblau), Viktoriagrün (Chromoxyd und Zinkgelb) und Zinkgrün (Zinkgelb und Preußischblau).

Pinkbraun (Brown Pink, Stil de grain brun).

Pinkbraun kommt in verschiedenen helleren Nuancen vor und ist eine warme, tief bräunlichgrüne, langsam trocknende, in lichten Tönen unbauerhafte, nach Zitrongelb neigende Lackfarbe, die vorwiegend zu den Mischungen für Grün des Vorder- und Mittelgrundes benutzt wird, wozu sie des frischen, leuchtenden, vollen und durchsichtigen Tones wegen besonders geeignet ist. In lichten Tönen erfordert ihre Anwendung — als treffliche Lasurfarbe — Vorsicht, während in tiefen Tönen nachteilige Veränderungen weniger leicht zu befürchten sind.

Mit Indigo oder Ultramarin, mit und ohne Van Dyckbraun erhält man tiefe Töne für Bäume im Mittelgrund und mit Kobalt und Rosakrapp oder Lack ebenda verwendbare Schattentöne. Mit Ultramarin und Blauschwarz, dick aufgetragen, bietet es treffliche Töne für Nadelholz und mit Van Dyckbraun und Blau zahlreiche düstere Töne für Bäume. Auch in Mischungen von Aureolin mit Ultramarin ist es vorteilhaft neben gebrannter Siena und gebrannter Umbra zu verwenden, und mit Van Dyckbraun und Aureolin liefert es sonniges Grün. Auch das warme Grün mit Indigo und gebrannter Siena oder Aureolin ist empfehlenswert und mit gebrannter Siena allein bietet es vorzügliche Töne für Herbstlaub, mit Madderbraun oder Lack aber glühende tiefe Töne für Drucker.

Grünspan.

Als höchst glanzvolle, aber nur sehr ausnahmsweise an einzelnen Stellen, an Seidenstoffen, Edelsteinen, im Vogelgefieder, wie auch bei ungewöhnlichen Farbenstimmungen und Lichteffekten verwendbare Lasurfarbe ist noch das schon von den Venetianern verwendete Kupferacetat Grünspan (vert de gris) anzuführen. Die zu lasierenden Stellen müssen vor dem Auftrag der Lasur ganz in Deckfarbe, am besten mit Neapelgelb, mit etwas Berlinerblau gebrochen, fertiggestellt und mit Rücksicht auf den kalten Ton des Grünspan heller und wärmer, beziehentlich viel gelber gehalten werden. Nach vollständigem Trocknen erhalten dieselben noch eine dünne Lasur von mit Trockenöl versetztem Indischgelb, die ebenfalls wieder trocken sein muß, was im Sommer mindestens 14 Tage, im Winter aber weit längere Zeit beansprucht.

Die Farbe muß mit einem weichen Borstenpinsel so rasch wie möglich und sehr dünn, fast flüssig, aufgetragen werden, zu welchem Zwecke man eventuell noch etwas Copaivabalsam und Mastixfirnis zusetzen kann. Schatten und Lichter sind gleichförmig und in einer Richtung rasch zu übergehen, ohne mit dem Pinsel vor- und rückwärts zu streichen, oder nachbessern zu wollen. Ist diese Lasur etwa zu hell ausgefallen, so kann im Sommer nach 24 Stunden eine zweite darüber gelegt werden. Die Anwendung dieser Farbe, die alle übrigen energisch überstrahlt, erfordert daher Vorsicht, vorherige reifliche Überlegung und insbesondere größte Reinlichkeit.

Grüner Zinnober.

Diese als Kobalt- und Zinkpräparat empfehlenswerte, aber auch aus Berlinerblau und Chromgelb mit wenig Indigkarmin gemischte, in drei Nuancen (dunkel-, hell- und gelbgrün) vorkommende, stark deckende, aber gut stehende, etwas verdächtige Farbe, die mitunter stark nachdunkelt, findet in der Landschaftsmalerei ziemlich ausgiebige Verwendung, besonders für saftiges Grün, obwohl sie entbehrlich wäre, wenn man die Töne auf der Palette selbst mischen wollte. Vorzugsweise häufig findet der hellgrüne Zinnober Verwendung, da der dunkle zu blau ist.

Unter Umständen empfehlenswert ist grüne Erde (Terra verte), Eisensilikat (zersetzter Augit), eine halbdurchsichtige, dauerhafte, gut trocknende, in mehreren unschönen, gelblichgrünen Nuancen vorkommende Farbe, die als Lasur, ungeachtet ihres schwachen Tones, dennoch kräftig wirkt,

außerdem in der Ferne, und mit wenig Rot gebrochen, auch im Vorder- und Mittelgrunde zur Untermalung verwendet werden kann, aber in Öl nachdunkelt und sich weniger zum Mischen wie zu Lasuren, besonders in der Landschaft, eignet. Mit Siena erhält man feine düstere Töne. Die schönste der Nuancen ist das wärmere, aber mitunter bald sich verändernde, nur unvermischt haltbare Veronesergrün, eine leuchtende, durchsichtige und deshalb für Lasuren geeignete Farbe.

Die sonstigen ungemein zahlreichen grünen Farben sind teils entbehrlich, teils unbrauchbar. Undauerhaft ist Hookersgrün, Mischfarbe aus Preußischblau mit Gummigutt. Chromgrün, Mischfarbe aus Chromgelb und Preußischblau, verhält sich dunklem Kobaltgrün ähnlich. Bronzegrün erhält man durch Zusatz von Holzkohlenschwarz zu letzterer Mischung, Kronberggrün ist Mischung aus Chromoxyd und Gelb, das häufig verwendbare Olivengrün aber aus Schwarz und Indischgelb mit etwas Indigo. Das haltbare Malachitgrün (Kupferkarbonat) erinnert an die Mischung von Kobalt mit Indischgelb, ist aber sehr empfindlich gegen Schwefelwasserstoff. Hellgrüner Lack läßt sich rein und unvermischt zu Lasuren verwenden, der dunkelgrüne dagegen wird blau. Die grünen Lackfarben sind überhaupt sämtlich undauerhaft und zu meiden, so auch das früher sehr beliebt gewesene feintönige, durchsichtige, lebhafte, jetzt entbehrlich gewordene Saftgrün (Sap green, Vert de vessie).

Violett und Grau.

Obgleich es keinen natürlichen, violetten Farbstoff gibt, so ist Violett als sekundäre Farbe doch von Wichtigkeit. Durch Zusatz von wenig Gelb geht es in Grau über. Beide nahe verwandte Farben bilden in der Landschaft gewöhnlich die Ferne, und in Luft und Atmosphäre sind nicht selten alle Übergänge vom wärmsten Violett bis zum kältesten Grau vertreten. Mitunter großartig wirkt Violett in Morgen- und Abendlüften, da es mit Gelb kontrastiert und mit Orange vortrefflich harmoniert. Sonst ist es in der Landschaft schwierig anzubringen, da es leicht die Harmonie stört und als vorherrschende Farbe in Landschaften höchst unerfreulich wirkt. Bei künstlicher Beleuchtung wird es stark herabgestimmt und verdunkelt.

Unter Grau fallen unzählige, teils neutrale, teils und meist, je nach dem Vorherrschen einer oder zweier Primärfarben, mehr oder weniger farbige Töne, die allenthalben in der Malerei teils als Lokal-, teils als Schattenfarben verwendet werden, besonders vorteilhaft aber in den feineren Nuancen, und hier in Verbindung mit tiefen, kräftigen Farben, in Gewandung und

Draperie. An trüben Tagen tritt Blaugrau überdies in der Landschaft als herrschende Farbe auf.

Violette und graue Pigmente kommen mehr als entbehrliche Ausnahmen vor, so daß diese Farben zweckmäßiger durch Mischung hergestellt werden. Während Violett möglichst reines, ungebrochenes Rot und Blau verlangt, kann Grau mit verschiedenen gebrochenen Farben gemischt werden, zunächst ebenfalls mit Blau (Ultramarin) und Rot (gebrannter Ocker, Zinnober, Indischrot), mit wenig Gelb gebrochen. In den meisten Fällen stellt man Grau durch Mischung mit Weiß her. Hierzu eignen sich vorzugsweise Schwarz, dann Vandyckbraun, sowie rohe Umbra in sehr geringer Menge, indem sonst trübes Hellbraun entsteht. Farbiges Grau stellt man einfach durch Zusatz der gewünschten Farbe dar.

Die fertigen Violett kommen für die Landschaft kaum in Betracht, denn Marsviolett, violetter Karmin, Lack, Krapp u. a. sind entbehrlich. Höchstens wäre der entschieden violette, nicht haltbare, für Gewandung geeignete rote Ultramarin, sowie Mauve, leider Anilinfarbe, zu empfehlen.

Glanzvolles Violett für dieselben Zwecke mischt man mit Ultramarin, Preußischblau, oder Kobalt und einer Krappfarbe, matteres mit Ultramarin und Zinnober, auf welche schon das Mittelalter angewiesen war, welches in den Meßbüchern noch Goldpurpur verwendete. Höchst prachtvoll wirken nach dem Trocknen mit Ultramarin lasierte dünne Krappaufträge auf weißem Grund.

Nachstehend sollen einige graue oder richtiger grauviolette Farben besprochen werden, die zwar nicht unentbehrlich sind, aber doch häufig gute Dienste leisten.

Neutraltinte, eine aus Schwarz, Pariserblau und etwas Krapp gemischte Schattenfarbe von vielfach variierendem, neutralem, blauem oder violettem Ton, welche unter anderen mit Gelb ein brauchbares, ruhiges Grün für Vorder- und Mittelgrund liefert, ferner das blauere Paynes Grau (Payne's Grey), dann Varley's Grey (Ack), Varley's Warm Grey und Varley's Purple Grey (Ack), deren ersteres, an Paynes Grau mit Zusatz von Krimsonlack erinnernd, nach Violett neigt und sich für die Ferne eignet, während das zweite in feinem, stark nach Braun fallenden Ton an Mischungen von gebrannter Siena mit Neutraltinte erinnert und das dritte an Wärme Neutraltinte übertrifft. Dem Purpurgrau ähnlich verhält sich das noch mehr Rot enthaltende Marsviolett, geglühtes Eisenoxyd, von schwerer Farbe. Die feintönigen, in letzter Zeit im Handel vorkommenden vier Nuancen von Grau und Warm-

grau — Mischungen von Elfenbeinschwarz, Weiß und etwas hellgrünem Zinnober — von welchen Nr. 1 die hellste ist, bieten manche Annehmlichkeiten, sind aber entbehrlich. Auch Graphit, schon Schwarz nahestehend, sei noch erwähnt.

Braun.

Braun gehört mit seinen ruhigen, meist warmen, nicht selten tiefen Tönen vorwiegend dem Vordergrunde an, darf aber hier in der Landschaft nicht vorherrschen, indem es sonst die Atmosphäre erheblich beeinträchtigt; dagegen wirken Skizzen in Braun angenehmer wie in anderen Farben.

Die braunen Farben sind theoretisch nicht gerade unentbehrlich, da Braun aus Blau, Rot und Gelb, und zwar, je nach dem Verhältnis, in unzähligen Abänderungen gemischt werden kann. Da Rot und Gelb gegen Blau entschieden überwiegen, so kann Braun als Mischung von Orange mit wenig Blau betrachtet werden. Bei stärkerem Zusatz von Blau trübt sich die Farbe immer mehr, geht erst in farbiges und dann in neutrales Grau über. Mit wenig Blau neigt Braun nach Rot, mit wenig Gelb nach Violett und mit wenig Rot nach Grün. Grün mit Orange ergibt helles, Orange mit Purpur mittleres, und Grün mit Purpur tiefes Braun (Purpurbraun).

Da die meisten dunkelbraunen Farben durchsichtig sind, so mischt man Braun für Untermalungen aus Schwarz und braunem oder gebranntem lichtem Ocker, helleres, leichteres, für Terrain, Architektur, Gewandung, sowie für Schatten der Karnation, aus Rosakrapp mit Kobalt und hellem Ocker, während Braun von tieferem Ton, etwa für Lasuren des Vordergrundes, aus Berlinerblau, dunklem Ocker und Krimsonlack erhalten wird. Noch tieferes liefert die Mischung von Berlinerblau, Indischgelb und gebranntem Lack oder gebranntem Karmin.

Umbra (Raw Umber).

Als dunkler, manganhaltiger, dauerhafter, schwach deckender Eisenocker bietet Umbra ein sehr helles, brauchbares, rasch trocknendes, in lichten Tönen nach Zitrongelb neigendes Braun und kommt in vielen Nuancen vor, von welchem die italienische ins Grünliche sticht. Es dunkelt aber in Öl stark nach, so daß es nur in hellen Mischungen mit Vorsicht verwendet werden darf. Man benutzt es häufig als Zusatz zu Grau aus Schwarz und Weiß, überhaupt zum Brechen greller Töne. Umbra eignet sich zur Untermalung stiller Gewässer und der beleuchteten Teile des

Gebirgs, dann als Naturfarbe vorzüglich für Terrain u. s. w. Mit Kobalt erhält man graulicheß Grün, welches mit Zusatz von Gelb hellere, reinere Töne für Vegetation liefert, und mit Madderbraun und Kobalt sehr verschiedenes warmes und kaltes, für Schatten aller Art geeignetes Grau.

Gebrannte Umbra (Burnt Umber).

Gebrannte Umbra zeichnet sich durch kräftigen tiefen Ton aus, ist mit Ausnahme der Untermalung der Ferne ähnlich verwendbar wie rohe, erscheint aber in größerer Tiefe etwas trüb. Mit Kobalt liefert sie zarte graugrünliche Töne, die mit Madderbraun herrliche Nuancen für Vordergrund, Wege und Gestein bieten; mit letzterer Farbe allein, oder mit Krimsonlack eine intensive leuchtende Schattenfarbe, mit Ultramarin und Rosakrapp aber naturwahre Töne für Architektur, Gemäuer, Felsen u. s. w. Mit Indischgelb und Ultramarin erhält man düsteres Grün für dunkle Bäume, und mit Indischgelb oder Aureolin einen leuchtenden Ton für Herbstlaub, braunen Sammet und tiefe Drucker dunkler Blumen (Pensees 2c.). Wie Kappahbraun läßt es sich mit Krappfarben auch vorteilhaft zur Vertiefung von Schattentönen benutzen.

Van Dyckbraun (Vandyke Brown).

Nach dem von Van Dyck mit Vorliebe angewendeten feurigen Braun benannt, eignet sich diese markige, tiefe, fast transparente, aber nur mäßig haltbare und schwer trocknende Farbe (Braunkohle) vorzugsweise für Vordergrund, sowie für Laubwerk von wärmerem Ton, für welches sie, mit Indischgelb oder Pinkbraun gemischt, zahlreiche helle Töne liefert. Trefflich wirken die für dunkle Baumgruppen geeigneten düsteren Töne aus der Mischung mit Pinkbraun und Ultramarin oder Indigo. Mit jeder der letztgenannten Farben, sowie auch mit grüner Erde gemischt, erhält man tiefes neutrales Grün für Mittelgrund, das auch für Baumschatten in Wasser wirkungsvoll dienen kann; mit Blau und Rosakrapp, außer neutralem Grün, wertvolles Grau für Architektur und Vordergrund. Allein oder mit Zusatz von etwas Krimsonlack oder Pinkbraun, je nachdem ein röterer oder grünlicherer Ton erwünscht, dient es zu Druckern, sowie als vorzügliche Lasurfarbe für braune Untermalung.

Wertvoll ist Van Dyckbraun auch in der Blumenmalerei für die tiefen und dunklen Stellen zwischen den Blättern u. s. w., sowie für Schatten tiefroter Blumen.

Man vermeide diese Farbe mit Deckfarben, besonders mit Weiß zu mischen, sondern benutze sie entweder allein und dick aufgetragen, oder als Lasurfarbe, mit anderen transparenten Farben gemischt. Tiefen Stellen dunkler Hintergründe gibt sie ungewöhnliche Tiefe.

Sehr nahe stehen Kasselerbraun von etwas unreinem Ton, und Kölnische Erde, welche beide, ebenfalls Braunkohlefarben, sehr langsam trocknen. Erstere, als Lasurfarbe von großer Tiefe und Transparenz, liefert mit Weiß kältere braune Töne als Van Dyckbraun und mit wenig Berlinerblau und gebranntem Karmin tiefes Schwarz für schwarze Stoffe. Kölnische Erde ist weit weniger durchsichtig und neigt mehr nach Violett. Beider Ton ist übrigens leicht durch Mischung von Schwarz mit lichtem oder gebranntem Ocker zu erreichen. Transparenter ist die jetzt auch als Ölfarbe hergestellte Sepia. Auch das rasch trocknende Kappahbraun, eine sehr ausgiebige Farbe aus manganhaltigem Torf, schließt sich hier an, dann Yorkbraun, Rehbraun und Kaledonisches Braun, ebenfalls Eisenfarben.

Gebrannte grüne Erde.

Diese saftige, etwas schwer trocknende Farbe bildet den Übergang von Braun zu dem gelben Ocker, ist von dunkelbraunem, zuweilen rötlichem oder grünlichem Ton, färbt stark, deckt nur schwach, ist aber für Mischungen des Grün der Vegetation höchst brauchbar. Sie dient auch zu Lasuren und wird, ihrer Wärme und Transparenz wegen, mitunter zur ersten Antuschung der Gemälde verwendet. Ähnlich verhält sich gebrannte italienische Erde.

Asphalt (Asphaltum).

Eigentlich mehr Harz wie Pigment (teerartige Manganfarbe), aber bereits bei den alten Niederländern beliebt, besitzt Asphalt neben mitunter etwas zäher, stumpfer Farbe und sehr warmem, schönen, ungemein durchsichtigen, je nach der Fabrik variierenden Ton, so erstaunliche Teilbarkeit, daß selbst schwächste Lasuren noch farbig wirken. Er eignet sich vorzugsweise für den Vordergrund, für Schatten heller Gegenstände, wo er etwas nach Grün neigt, für Braun in Schneelandschaften, für stehendes Wasser ohne viel Luftspiegelung, für Sumpf, Waldquellen, dann zur

Untermalung von feuchtem Moose, Holz u. s. w., sowie zu Lasuren tiefer, dunkler Schatten, besonders in figuralen Kompositionen, wo er ungemein kraftvoller Wirkung fähig ist. Wasser gibt er große Durchsichtigkeit. Er mischt sich auch gut mit anderen Farben und stimmt zu leuchtende Töne angenehm herab, wobei dieselben warm und klar bleiben; dagegen dunkelt er stark nach und ist deshalb mit einiger Vorsicht zu benutzen. Ohne Luftzug trocknet er sehr schwer, und neigt bei dickerem Auftrag zu Sprüngen. Mit wenig Weiß erhält man einen wundervollen Schattenton, besonders für Halbschatten.

Ein konsistenteres, durch Behandlung mit Mastix und Trockenöl etwas verändertes Asphaltpräparat ist Bitumen (englischer Asphalt). Es trocknet schwer, ist zwar ziemlich haltbar, soll jedoch mit der Zeit grau werden und die bedenkliche Neigung verraten, bei starker Erwärmung zu erweichen, weshalb es nur vorsichtig und namentlich unvermischt anzuwenden ist. Nahe steht auch die noch langsamer trocknende und mißfarbig werdende Mumie, von feinem, warmem, leuchtendem, aber gelblichem Ton, der vielfach vorteilhafter Verwendung fähig wäre. Die englischen Marinemaler wenden mitunter Bitumen mit Mumie gemischt für sich, oder, in Mischung mit weiteren Farben, für Schiffsrümpfe u. s. w. an.

Eine größere Anzahl teilweise sehr tieftöniger, leuchtender, brauner Farben können gelegentlich wirkungsvoll verwendet werden, so sieben Krapplacke von purpur bis zu hellbraun, darunter brauner Krapp, und sieben unveränderliche Oxyde (Eisenfarben). Ersteren nähert sich das feintönige, leider nicht ganz haltbare und schwer trocknende Florentinerbraun, eine Cyankupferfarbe, im Ton von Van Dyckbraun mit Krimsonlack, das ähnliche transparente, langsam trocknende Elfenbeinbraun, eine nicht allzudauerhafte Lasurfarbe, dann ähnlich in Dauer und Transparenz, aber schwer trocknend, Kobaltbraun und brauner Lack. Mehr nach Gelb neigen das prächtige, leuchtende Römischbraun, Ferrocyankupferfarbe, sowie das ähnliche Permanentbraun, dann das vorzügliche Manganbraun, Kaiserbraun (ebenfalls Mangan), sowie Chemisch Braun (Kupferferrocyanür), und das schöne, haltbare, rötlichere Marsbraun (Gebranntes Marsgelb). Van Dyckbraun nahe, aber ohne dessen Tiefe zu erreichen, steht Lack Robert Nr. 8. Noch ist Bister zu erwähnen, Manganoxydhydrat, meist wohl Rußfarbe, von etwas schwerem, tiefem, gelblichem Ton, die, obwohl recht brauchbare Töne, besonders für Architektur und Gestein bietend, durch Van Dyckbraun und die Umbra stark verdrängt worden ist. Mit Preußischblau und Indischgelb gemischt, liefert Bister sogar ein prächtiges, sehr zu empfehlendes Meergrün für Seestücke. Preußischbraun (geglühtes Berlinerblau) ist entbehrlich, als haltbare, schöne, durchsichtige, gut trocknende und nicht nachdunkelnde Farbe zu bezeichnen. Sie eignet sich gleich gut

zu Lasuren wie zu Mischungen, sowie als Ersatz des Asphalts oder der in neuerer Zeit auch als Ölfarbe erhältlichen Sepia und der Mumie. Krappbraun = Madderbraun (S. 55). Sehr schön aber entbehrlich sind Kastanien-, Kirsch-, Jacaranda-, Sammet-, Rubens-, Gussow-, Veroneser- und Mahagonibraun (Acajoulack).

Schwarz.

Schwarz, der Weiß entgegengesetzte Pol der Farbenskala, wird durch Verdünnung, oder durch Beleuchtung in Grau übergeführt. Als positive Farbe findet es selten und dann nur in geringer Ausdehnung Anwendung, indem schwarze Gegenstände meist nur durch tiefe Schattentöne gegeben werden dürfen, wenn es auch bisweilen wirkungsvoll in figuralen Darstellungen, Draperien, im Tierstück, in Staffage u. s. w. angebracht wird, was nur im Vordergrund geschehen darf. In letzterer Weise verwendet, wo es besonders mit Gelb sehr fein wirkt, kann ein zu dunkel geratenes Bild beträchtlich aufgehellt sowie im Luftton gehoben werden, und als stärksten Kontrast kann man Schwarz neben Weiß setzen. Das Färbende der schwarzen, meist etwas deckenden Farben ist Kohle (Ruß von verbrannten Ölen u. s. w.), so daß dieselben, abgesehen von intensiverer oder milderer Farbe, oder Art des Auftrags, Eigentümlichkeiten, die erst nach längerer Praxis eine in gewissen Fällen vielleicht besonders geeignete Wahl zu treffen gestatten, nur wenig voneinander verschieden sein können, obwohl, im Widerspruch hiermit, die Zahl dieser Farben eine überraschend große, noch immer zunehmende ist. Man hält sich am besten an Elfenbeinschwarz, da alle anderen, mit Weiß sich bläulich, rötlich oder grünlich mischenden, schwarzen Farben die Nuance nicht behalten, sondern nach mehreren Jahren einen dem Elfenbeinschwarz ähnlichen Ton (Schwarz oder Grau) annehmen. Die schwarzen Farben trocknen mehr oder weniger langsam, am langsamsten Beinschwarz, am schnellsten Sammetschwarz, das einzige, welches keinen Sikkativzusatz verlangt. Beimischung von Schwarz macht alle Farben kräftiger. Mit Gelb (Indischgelb und Ocker), Gelbbraun, oder Gelbrot gemischt, erhält man gedämpfte, in der Landschaft brauchbare, grünliche Farbentöne, welche durch Zusatz von Blau oder leuchtendem Gelb gesteigert werden können, z. B. Bronzegrün. Schwarz dürfte demnach als ein sehr dunkles Blau zu betrachten sein, da letzteres in gesättigten, dunklen Tönen dicht an Schwarz grenzt.

Elfenbeinschwarz (Ivory Black).

Elfenbeinschwarz, aus Knochenkohle, ist eine der feinsten schwarzen Farben und die einzige, die sowohl allein wie in Mischungen ihre Nuance behält, zugleich die intensivste und durchsichtigste, dabei aber schwach deckend und langsam trocknend. Der kräftige, braunschwarze, selbst in zarten Fleischtönen unbedenklich zu verwendende Lasurton ist sehr brauchbar, um leuchtende Farben herabzustimmen, besonders Grün, welches durch keine andere Lasur gleich wirksam gemildert wird. Lasuren über Gelb sind zu meiden, während solche über Blau schiefergraue Töne ergeben. Auch mit Van Dyckbraun eignet es sich zu Lasuren. Mit Weiß und Umbra gemischt erhält man zahlreiche Nuancen von neutralem Grau für Schatten und Halbschatten weißer Gegenstände, und mit Ultramarin, naturwahre Töne für dunkle Regen- und Gewitterwolken, welche auf Zusatz von gebranntem lichtem Ocker noch drohender wirken. Empfehlenswerte weiche, graue Töne für Wolken erhält man mit Rosakrapp oder Ultramarin, mit Gelb dagegen Olivengrün, mit Madderbraun oder Rosakrapp gebrochene violette, und mit gebranntem hellem Ocker für das Kolorit dunklen Rindviehes brauchbare Töne, gelegentlich mit Zusatz von etwas Krimsonlack.

Vorstehende Kombinationen sind im allgemeinen auf alle sonstigen schwarzen Farben anzuwenden. Tiefstes Schwarz erhält man auch durch Mischung von Braunrotem Krapp, Purpurlack und ganz wenig Preußischblau, welches Elfenbeinschwarz zugesetzt, für tiefste Schatten in Stoffen zu empfehlen ist. Die Engländer verarbeiten mit Vorliebe das durchsichtige, schwach deckende, überall anwendbare Reben- oder Blauschwarz (Holzkohle), welches mit Weiß bläuliche, in den Schatten und Halbschatten des Fleisches gleich vorzüglich zu verwendende Töne liefert und auch in der Landschaft für gemischte Töne häufig gebraucht wird. Sehr schön ist das für Wolken geeignete Grau mit Ultramarin oder Kobalt, mit und ohne Krapp, welches sich auch für schwarzes Vieh u. s. w. eignet.

Das feintönige, schwer trocknende Korkschwarz (verkohlter Kork) neigt stark nach Blau und ist für alle Mischungen gebrochener Töne, besonders für Luft und Ferne, wie auch bei Anlage der Karnation, für Wäsche u. s. w. zu empfehlen. Beinschwarz (ebenfalls Knochenkohle) ist von tiefem, warmem, rötlichbraunem Ton (Schwarz mit gebrannter Siena), dunkelt aber nach und ist als Lasur zu meiden. Empfehlung verdient auch Kaffeeschwarz (verkohlte Kaffeebohnen), welches sich, wegen seiner bläulichgrauen Töne, gut für Untermalung bläulicher Dinge, sowie für graugrüne Töne eignet und sich mit allen Farben gut mischen läßt. Mehr ins Graublaue fällt Papierschwarz, von ebenfalls feinem Ton und mit Weiß

oder Gelb vielfach in der Landschaft und bei Fleischtönen verwendbar. Das feintönige, in Lüften, Gewandung und Karnation verwendbare Kernschwarz aus Pfirsichkernen neigt ins Violette.

Von zahlreichen Mischfarben ist noch Sammetschwarz (auch gebrauntes Berlinerblau), von bläulichem, intensivem, sammetartigem Ton zu erwähnen, und das nach Vorschrift von A. Achenbach aus Pariserblau und Elfenbeinschwarz gemischte Kaiserschwarz von grünlichem Ton, die kräftigste, auch zu Lasuren geeignete schwarze Farbe; sodann der haltbare Graphit (Kohle), Lasur-, Mineral-, Neutral-, Schinkel- und Baumschwarz.

Der Malkasten.

Zur Verwahrung von Farben, Pinseln, Ölen u. s. w., der Palette und sonstigen Utensilien, dient der Malkasten. Am zweckmäßigsten ist der zum Malen im Freien eingerichtete sogenannte Studienkasten, der mit vielfach wechselnden, verschiedensten Anforderungen entsprechenden Einrichtungen, sowie Raum für Studienbretter ꝛc. zu haben, und zum ungefährdeten Transport der Malereien eingerichtet ist. Kleine, nur die Farben und einige Pinsel enthaltende Kasten sind sehr unpraktisch.

In den größeren Kasten sind gewöhnlich zwei Pinseltröge, d. h. im Halbrund vertiefte Fächer, mit je zwei ähnlich gekrümmten Drähten angebracht, deren einer etwas höher liegt. Auf diese Drähte legt man die Pinsel mit den Spitzen nach unten, d. h. so, daß letztere nicht das Blech berühren. Von den beiden Ölnäpfchen, die auch zum Reinigen der Pinsel dienen, hat das eine einen freistehenden Bügel; das Öl im zweiten ist immer rein zu halten.

Die Wahl der Farben hängt zunächst vom tatsächlichen Bedürfnis, nächstdem aber noch von individuellen Anschauungen ab, so daß selbst als unentbehrlich betrachtete Farben von manchem selten oder gar nicht benutzt werden. Mit nur wenigen Farben, etwa einem Dutzend, lassen sich allerdings schon recht komplizierte farbige Bilder fertigen, und Künstler, die, wie weitaus die meisten, deren mehr im Malkasten führen, gebrauchen den Rest nur ziemlich ausnahmsweise, aber dann auch meist mit ganz besonderem Effekt.

Man schaffe zunächst den leeren Farbenkasten an und wähle dann Farben und Utensilien selbst aus, suche aber immer, sich auf eine möglichst geringe Zahl der dauerhaftesten Farben zu beschränken. Bei den alten Meistern war dies notwendig, deshalb so viele gut erhaltene alte Bilder.

Die Ansichten gehen übrigens, auch je nach dem Zwecke, sehr auseinander. Beispielsweise soll Alma Tadema nur nachstehende Farben benutzen: Weiß, lichter Ocker, Umbra, Neapelgelb, Kadmium, brauner Ocker, hell Englischrot, Zinnober, Orange-Zinnober, gebrannte Siena, Kobalt und Chromoxyd.

Unter ausschließlicher Berücksichtigung der Bedürfnisfrage führe ich nachstehend diejenigen Farben auf, die für alle Zwecke genügen, wobei die dem Anfänger notwendigen oder auch unentbehrlichen mit gesperrter Schrift gedruckt sind. Je nach besonderen Bedürfnissen läßt sich diese Zusammenstellung leicht ergänzen.

Kremserweiß
Zinkweiß
Neapelgelb
Aureolin
Kadmium (dunkel)
Ultramaringelb
Lichter Ocker
Goldocker
Marsgelb
Gebrannter heller Ocker
Brauner Ocker
Gebrannter Karmin
Kobalt
Coelinblau
Ultramarin
Preußischblau
Berlinerblau
Robertlack Nr. 7.
Van Dyckbraun
Florentiner Braun
Manganbraun
Preußischbraun
Hell Englischrot
Indischrot
Zinnober
Siena
Gebrannte Siena
Umbra
Gebrannte Umbra
Rosakrapp
Madderbraun
Purpurkrapp
Florentiner Lack
Asphalt
Elfenbeinschwarz
Blauschwarz
Chromoxyd
Viridian
Hellgrüner Zinnober
Dunkelgrüner Zinnober
Pinkbraun
Grüne Erde
Gebrannte grüne Erde

Weiß dürfte vorerst in Tube Nr. 6, die Ocker, Zinnober und Schwarz, des häufigeren Gebrauchs wegen, in Tuben Nr. 4, die übrigen in Tuben Nr. 2 anzuschaffen sein. Wer beständig, d. h. viel malt, sei auch auf die für Untermalungen, Studien 2c. von Schönfeld & Co. in den Hauptfarben hergestellten Skizzen-Ölfarben aufmerksam gemacht. Dieselben sind etwas weniger fein gerieben, sonst jedoch den feinsten Künstlerfarben ganz gleich,

daher billiger, aber nur in den Tuben 4, 7 und 9 (Weiß auch in 10 und 11) zu haben.

Behufs besserer Übersicht des Verhaltens der Farben bezüglich des Trocknens diene nachstehende Zusammenstellung:

Sehr rasch trocknen: Kobalt (auch in Mischungen), Smalte, rohe und gebrannte Umbra.

Rasch: Kremser- und Venetianerweiß, Zitron- und Neapelgelb, Kappahbraun, roter und gebrannter dunkler Ocker, Pariserblau und dessen Derivate, Caput mortuum, Viridian, Chromoxyd.

Gut: Gold- und Mittelocker, die gebrannten Ocker, Chromgelb, Brillantgelb, Preußischbraun und Schwarz, Kobaltgrün, Blau- und Grünblau-Oxyd, hell Englischrot, Orange-Zinnober, Echter Ultramarin, Indigo, Grüner Zinnober.

Weniger gut: gebrannter heller Ocker, Venetianischrot, Neapelrot, Kaiserrot, Indischrot, Persischrot, Marsrot, Violett und Orange, Blau-, Papier- und Kaffeeschwarz.

Langsam: alle übrigen Ocker, Zinnober, Siena, Kadmium, Aureolin, Florentiner- und Römischbraun, Van Dyckrot, Veronesergrün, grüne Erde, Deckgrün, Ultramarin.

Schwer: gebrannte Siena, gebrannte grüne Erde, Elfenbein-, Kern- und Korkschwarz, Pinkbraun.

Sehr schwer: Zinkweiß, Indischgelb, alle Krappfarben, Robertlacke, gelben und roten Lacke und Cochenillefarben. Asphalt, Mumie, Van Dyckbraun, Kasseler und Kölnische Erde, Beinschwarz.

Schwer trocknende Farben können jedoch durch sehr geringen Zusatz passender, besser trocknender, oder von Weiß, ohne erhebliche Veränderung des Tons zur rascherem Trocknen angeregt werden, z. B. durch Zusatz von gebrannter Umbra zu Van Dyckbraun, zu braunem Krapp oder selbst zu roher Siena.

Farben sowohl wie Pinsel und Palette sind möglichst rein zu halten, denn feines Kolorit und reine Farbenaufträge lassen sich nur mit frisch aufgesetzten Farben, nicht aber mit alten, zähen Resten herstellen. Auch stehen Reinlichkeit und Ordnung in den Utensilien durchaus nicht im Widerspruch mit genialer Begabung.

Öle, Sikkative, Malmittel und Firnisse.

Als Bindemittel wie zu gelegentlich notwendiger Verdünnung der Farben, besonders beim Lasieren, ferner zur Beförderung des Trocknens sind aus alter Zeit her verschiedene Öle, Firnisse und

sonstige Präparate im Gebrauch, deren einige unzweifelhaft zur Erhaltung der Gemälde beigetragen haben (flandrische Schule), während durch andere und scheinbar die meisten, deren Zerstörung eingeleitet worden ist. Als Bindemittel sind trocknende Öle, hauptsächlich Lein-, Mohn- und Nußöl, seltener Lavendel- und Terpentinöl im Gebrauch. Das früher vielfach angewendete Spiköl ist nahezu beseitigt.

Die Öle werden gereinigt oder gebleicht, indem man dieselben in einer nur mit durchstochenem Papier verschlossenen Flasche, über Wasser gegossen und täglich durchgeschüttelt, einige Zeit der Luft (nicht der Sonne) aussetzt. Die in das Wasser sinkenden Flocken werden täglich entfernt und das Wasser durch frisches ersetzt. Auf diese Weise wird das sonst schwieriger wie Leinöl trocknende Mohnöl wasserhell, später dick und etwas zähe und trocknet dann so rasch, daß es als Trockenmittel, sowie zum Anreiben zu übermalender Stellen benutzt werden darf. Die trocknenden Öle erhärten an der Luft zu einer zähen, durchsichtigen Masse und binden die Farben, indem sie dieselben einhüllen und von der Luft abschließen.

Leinöl findet weitaus häufigste Verwendung besonders zum Auftrage zu dicker Farbe. Es muß blaßgelb, durchsichtig und flüssig sein und bei mäßiger Wärme und sonst geeigneter Behandlung in einem Tage trocknen. Mohnöl und Nußöl trocknen langsamer. Ersteres, welches im Winter des schlechten Trocknens wegen nicht benutzt werden sollte, wird rascher zähe, dickt leichter wie Leinöl und hält seine Farbe, so daß es sich besonders zum Verdünnen heller, zarter Farben (Krappfarben u. s. w., Luft und Fleischtönen) eignet; letzteres besitzt ähnliche Eigenschaften, ist jedoch seltener, wird vorzugsweise in England verarbeitet und dort dem ersteren vorgezogen. Eine Stunde lang im Wasserbade gekocht, ergibt es ein vorzügliches, unschädliches Trockenöl.

Die flüchtigen Öle entbehren der Bindekraft, indem sie sich in dieser Hinsicht kaum anders als Wasser verhalten. Lavendelöl wird mitunter verwendet, wo, wie bei Glanzlichtern, rasche Verdunstung erwünscht ist. Terpentinöl wird hauptsächlich in Verbindung mit Asphalt angewendet, kann aber nicht selten insofern als nützlicher Zusatz zu Leinöl dienen, als es glanzvollen hellen Tönen die durch letzteres gefährdete Reinheit der Farbe erhält. In manchen Fällen übt Terpentinöl schädliche Wirkung auf die Farben, so z. B. wenn man es zu Bleiweiß und Rosakrapp mischt, wo die Farbe sich schon am folgenden Tage oder bereits nach wenigen Stunden verändert, falls der Krapp, wie

so häufig der Fall, mit Cochenillelack verunreinigt, beziehungsweise verschönert worden ist. Terpentin begünstigt auch das Entstehen von Sprüngen in frisch gemalten Bildern.

Infolge ihrer außerordentlichen Flüssigkeit können die flüchtigen Öle auch zuweilen dazu benutzt werden, dickere Öle und Firnisse zu verdünnen, was aber insofern nicht zu empfehlen ist, als die so verdünnten Öle u. s. w. zum Fließen neigen, wodurch bestimmte, scharfe Pinselstriche ausgeschlossen werden und die Pinselführung eine charakterlose und unsichere wird. Der Gebrauch des früher beliebt gewesenen Spiköls, dessen sich manche ältere Künstler noch heute bei Retouchen bedienen ist nicht zu raten, da dieses Öl so rasch verdunstet, daß man kaum genügende Zeit für die Vollendung der Arbeit behält, andererseits auch, weil es ebenfalls mit der Zeit nachdunkelt. Dagegen lassen sich mittelst desselben und der Spitze eines feinen Pinsels sehr feine Striche, wie bei Tauwerk u. s. w., zeichnen.

Gut hergestellte Farben bedürfen nur selten einer Verdünnung; wo aber bei Auftrag zu dicker Farbe Ölzusatz erwünscht ist, setze man nie mehr zu als unbedingt notwendig, weil Übermaß von Öl stumpfes Auftrocknen der Farbe, Nachdunkeln und Springen veranlaßt. Soweit tunlich, rate ich mit unverdünnter Farbe, wie sie aus der Tube kommt, zu malen und nur im Notfalle zu einem Zusatz zu greifen. Wo derselbe notwendig ist, so beim Lasieren, nehme man gebleichtes Mohnöl oder auch Nußöl. Andere empfehlen Kopaivabalsam. Als allgemein brauchbar kann ich Anfängern, wo nicht rasches Trocknen erwünscht, noch Mischung von Leinöl, Terpentinöl und Kopalfirnis zu gleichen Teilen empfehlen. Zur Verdünnung der Farbe, z. B. wenn man mit dem Haarpinsel Zweige, Binsen, Gräser u. s. w. im Vordergrunde einsetzt, ist etwas mit Lavendelöl verdünnter Bernstein- oder Kopalfirnis zu empfehlen, ebenso wo rasches Trocknen notwendig erscheint. Mischung von Kopal- und Bernsteinfirnis endlich dient vorzüglich um dunkle Farben glanzvoll heraustreten zu lassen und dieselben gegen jene zahlreichen kleinen Sprünge zu sichern, die man so oft in dunkeln Stellen der Gemälde bemerkt. Obgleich dunkel, dunkelt diese Mischung doch nicht nach.

Die Anwendung der zur Beschleunigung des Trocknens dienenden Trockenmittel erfordert große Vorsicht, da dieselben in energischer Weise das Nachdunkeln, Springen und Reißen fördern und deshalb nur in sehr geringer Menge schwer trocknenden Farben zugesetzt werden dürfen, Bezüglich dieser Mittel herrscht unter den Künstlern wenig Übereinstimmung. Manche verwenden nur Öl, andere nur Sikkativ (gleiche Teile Trockenöl

und Mastixfirnis), andere Kopal mit Terpentinöl verdünnt, wieder andere haben eigens zusammengesetzte Präparate, auf welche sie großen Wert legen.

Am längsten im Gebrauch ist Trockenöl (huile grasse), entfettetes, mit Silberglätte, Bleiweiß und sonstigen, je nach den zahlreichen Vorschriften vielfach wechselnden, Zusätzen gekochtes Leinöl. Man hat dunkles und helleres, letzteres von milderer Wirkung. Beide müssen in gut zugestöpselten Fläschchen verwahrt werden, weil das Öl sonst leicht zähe wird. Man nehme im allgemeinen nicht mehr wie etwa ein Sechstel oder Achtel der aufzutragenden Farbe, weil abgesehen vom Nachdunkeln, die Farbe nur an der Oberfläche trocknen würde, während die unteren Partien noch längere Zeit weich bleiben würden, und wende es nur an dunkleren Stellen und Gegenständen, nie in Luft und Ferne an, wo schon das den Farben zugemischte Weiß genügt. Im Winter kann man etwas mehr nehmen, insbesondere zu Asphalt, der bei Lasuren reines Trockenöl verträgt. Lasuren vertragen überhaupt etwas mehr.

Hellen oder mit Weiß oder Neapelgelb gemischten Farben, sowie frischen glanzvollen Tönen, deren Reinheit Einbuße erleiden würde, sollte es nie zugesetzt werden; auch ist darauf zu achten, daß es nicht mit sonstigen Farben auf der Palette in Berührung kommt, weil dieselben bereits nach wenigen Stunden unbrauchbar sein würden. Die Praxis wird bald auf das richtige Maß leiten, doch wird zu sparsamer Zusatz von Trockenöl stets das kleinere Übel bilden. Zum Gebrauch beim Malen hat man für Mohn- und Trockenöl kleine Näpfchen (einfache und doppelte Palettestecker aus Blech) welche am Rande der Palette eventuell mit etwas Wachs befestigt werden.

Aus neuerer Zeit datieren die bei vielen Künstlern in besonderer Gunst stehenden Sikkative, meist aus Trockenöl mit Kopal- oder Mastixfirnis bestehende dickliche Flüssigkeiten, in welche der Pinsel bei Auftrag der Farbe getaucht wird. Dieselben verarbeiten sich angenehm, besonders bei Lasuren, erheischen aber gleiche Vorsicht wie Trockenöl. Gewöhnliches Sikkativ (megilp), ein viel benutztes, dünnflüssiges, durchsichtiges, gelbliches Präpärat, aus gleichen Teilen Trockenöl und Mastixfirnis, in Tuben, ist, als handlich, Anfängern zu empfehlen. Trocknet es zu langsam, dann setze man Terpentingeist zu, im gegenteiligen Fall Lein- oder Mohnöl. Noch mehr empfohlen hat man Mischung von gesättigter, wässeriger Bleizuckerlösung, 1 Teil mit 2 Teilen Lein- oder Mohnöl, nach deren kräftigem Schütteln 2 Teile Mastixfirnis unter Schütteln zugesetzt werden (oder auch

Leinöl, Terpentin und Mastixfirnis zu gleichen Teilen mit Zusatz von 1 Teil Bleizucker auf 30 Volumteile). Die rahmartige Emulsion trocknet transparent auf. Auch Kopallack mit 2 Teilen Leinöl und ganz wenig Bleizucker gehört hierher.

In neuester Zeit haben sich gewichtige Stimmen gegen die Mastixlösungen erhoben, in welchen manche die Hauptursache der schlechten Erhaltung und Zerstörung zahlreicher Gemälde aus dem letzten Jahrhundert zu erkennen glauben, obwohl hierbei noch andere Faktoren beteiligt sind. Jedenfalls haben erstere den Nachteil, daß damit behandelte Gemälde, deren Firnis bei gelegentlich notwendiger Restauration abgenommen werden soll, stark gefährdet sind, weil sie von dem Lösungsmittel des Firnis ebenfalls angegriffen und arg beschädigt zu werden Gefahr laufen.

Gleiche Verwendung finden Siccatif de Courtray und Siccatif de Haarlem. Ersteres, aus der Terpentinöllösung eines mit Braunstein, Bleiglätte und Mennig bis zur Trockene eingekochten Trockenöls bestehend, ist besonders zur Verwendung bei der Untermalung, aber auch bei Übermalung empfohlen worden, während letzteres — Trockenöl mit Kopalfirnis und Kopaivabalsam — viel und vorzugsweise beim letzten Übergehen der Malerei verwendet wird, ebenso Makartsikkativ, ein dünnflüssiges, lineolinhaltiges, mit Benzin versetztes Präparat.

Auch diese Mittel erheischen Vorsicht, damit die Farbe nicht zu rasch trockne, nachdunkle oder zu Rissen und Sprüngen neige. Besonders zu warnen ist vor zu ausgiebigem Gebrauch des Courtraysikkativs, das baldiges Springen und Reißen veranlaßt, während Haarlemsikkativ weniger gefährlich ist. Das Fabrikat von Durozier in Paris wird, weil keinerlei Nachteile zeigend, mit den Farben gut stehend und das Einschlagen verhindernd, als das beste gerühmt und in Deutschland vielfach nachgeahmt. Eine dieser Nachahmungen hat zwar die Farbe des echten, trocknet aber schwach, eine andere hellere trocknet scharf und ist stark bleihaltig.

Noch sind zu erwähnen: „Japan Gold size“, ein heroisches Trockenmittel für dunkle Farben, das auch zu Lasuren und zum Anwischen der Untermalung verwendbare, minder energische Roberson’s Medium (in Tuben), und Rowney’s Siccatif wohl von ähnlicher Zusammensetzung wie vorerwähnte Präparate.

Als unschädlich und sicher kann ich folgende, während der Arbeit vorzunehmende Mischungen empfehlen. 2 Teile Lein- oder Mohnölfirnis und 1 Teil Kopaivabalsam, oder auch 4 Teile des letzteren auf 1 Teil des ersteren, mit etwas Terpentinölzusatz. Dieselben erhalten die Farben frisch und schlagen wenig ein. —

Für den Anfänger genügt es, bei warmem Wetter behufs

rascheren Trocknens, den Deckfarben etwas Lein- oder Nußöl zuzusetzen, während bei durchsichtigen Farben, sowie zum Lasieren, besser Kopal- oder Bernsteinfirnis, oder beide gemischt mit wenig Leinöl, ein Verfahren, welches als ganz vorzügliches, dabei Trockenöle und Sikkative meist überflüssig machendes, zu empfehlen ist. Der bei den ersten Versuchen etwa schwierig erscheinende Auftrag wird bei einiger Übung bald überwunden. Zu Krappfarben nimmt man etwas Kopalfirnis ohne Öl, doch kann man dieselben, wie bei heißem Wetter während des Malens tagsüber vorkommt, mit Lavendelöl etwas verdünnen. Gleiche Gewichtsteile Kopalfirnis, Lein- oder Mohnöl und Terpentinöl bieten gemischt ebenfalls ein für alle Fälle genügendes Präparat, dem bei sehr schlecht trocknenden Farben eventuell wenig pulverisierter Bleizucker zugesetzt werden kann. Gleiches gilt von Kopal in Leinöl mit Terpentinöl mit oder ohne wenig Sikkativ. Wo Trockenöl u. s. w. zu meiden ist, wie bei Lüften und hellem Wasser, läßt man auch diese Mittel weg. Alle anderen verharzen mit der Zeit, was sich bei stärkerem Zusatz besonders an hellen Farben zeigt. Bleihaltige Sikkative befördern überdies das Nachdunkeln. Bei Vermeidung aller Sikkative verdünnen manche die Farbe nur mit gleichen Teilen Mohn- oder Leinöl und Terpentingeist, womit sehr dauerhafte Bilder erzielt werden sollen, da das Trocknen sehr verlangsamt wird, während andere, um die nachteilige Wirkung zu vielen Öls zu vermeiden, nur letzteren anwenden, was nur beiläufig, ohne weitere Empfehlung, erwähnt sei.

Kopalfirnis, den man schon länger langsam trocknenden Farben, wie Krapp, roher Siena, Lacken u. s. w. zusetzt, ist als zuverlässiges Malmittel in neuester Zeit, namentlich durch die englischen Landschafter, immer mehr in Aufnahme gekommen, da er beim Malen nach der Natur in kurzer Zeit ein ungewöhnlich starkes Pensum zu bewältigen gestattet. Derselbe wird nämlich in England, je nach Belieben oder Erfahrung des Malers, bald rein, bald mit Trockenöl, bald mit Terpentin verdünnt, und in allen Fächern, auch im Figurenbilde und Porträt, in ausgiebigster Weise angewendet. Da er jedoch rasch trocknet und zähe wird, und seine Verwendung bereits erlangte technische Gewandtheit voraussetzt, ist er Anfängern nicht sofort zu empfehlen. Bei Wiedergabe feiner Textur, zarter Haut u. s. w. erfordert er stärkere Verdünnung, falls man in diesem Falle nicht Öl allein vorziehen sollte.

Eine Anzahl teilweise noch nicht aufgeführter Präparate, sogenannte „Malmittel“ oder Retouchierflüssigkeiten,

werden vorzugsweise zum Anwischen eingeschlagener Malereien verwendet, welche verändert, lasiert oder auch übermalt werden sollen. An der Spitze derselben stehen Kopaivabalsam, bei dessen Anwendung die Farben weder reißen noch nachdunkeln, und gebleichtes Mohnöl. Nächst ersterem wird als das vorzüglichste das noch wenig bekannte, schwach trocknende Wachsmedium gerühmt. Diesen schließen sich an der allgemein als „französischer Firnis"*) bekannte Retouchierfirnis Nr. 3 von Soehnée Frères in Paris, sowie der von Vibert, und der dammarhaltige, etwas bleichende Retouchierfirnis von Lucanus, dann Hausers Malmittel u. a. Man bedient sich dieser Flüssigkeiten sowohl um kleine Stellen fertiger Bilder zu übermalen, weil, mit gewöhnlichem Öl behandelt, solche Stellen fleckig wirken, wie auch dann, wenn man eine Untermalung nicht lange stehen lassen und bald fertigstellen will, in welchem Falle das ganze Bild mit dem Retouchierfirnis überzogen wird.

Anfänger sind vor dem bestechenden Reiz der mit diesen Mitteln verdünnten Farben und deren Verführung zu ungeeigneter, verderbenbringender Verwendung zu warnen. Ab und zu eignet sich etwas ausgiebigere Verwendung in vollendet ausgeführten, prunkvollen Stillleben. Zu gleichem Zwecke hat man eine Salbe aus Kopal und 2 Teilen Wachs empfohlen, die in sehr geringer Menge über Gemälde ausgebreitet, Reißen nicht befürchten läßt und atmosphärischen Einflüssen, Wasserdampf u. s. w. vorzüglich widerstehen soll. Terpentinöl den Malmitteln zugesetzt, unterstützt das Trocknen.

Will man an einem fertigen, ganz trockenen Bilde eine kleine Stelle ändern — retouchieren —, so reibt man dieselbe mit dem Finger mit ganz wenig gebleichtem Mohnöl ein und trocknet mit Seidenpapier ab, damit alles überschüssige Öl entfernt wird. Auf die so präparierte Stelle läßt sich wie auf frische Farben malen, nur muß man den Auftrag nach den Rändern hin sanft verlaufen lassen, damit hier kein harter Übergang ent-

---

*) Für Bereitung dieses „Nouveau vernis à tableaux et à retoucher la peinture à l'huile Nr. 3" existieren zahlreiche Vorschriften, darunter folgende: Man löst in gelinder Wärme (Sonne) in 1 Liter Weingeist: Sandarak 90, dann Kopaivabalsam 10, dann Mastix 30, endlich Terpentinöl 30, und venetianischen Terpentin 20 gr; die Lösung wird geschüttelt und das Klare später abgelassen. Andere Vorschriften laufen mehr auf weingeistige Kopallösungen hinaus.

stehe. Die Retouche muß jedoch sofort vorgenommen und beendet werden, da das gebleichte Öl rasch wieder zähe wird. Trockenöl würde man nur an sehr dunklen Stellen, in Schatten, dunkler Gewandung u. s. w. verwenden können.

In derselben Weise wendet man Lucanus' Retouchierfirnis, sowie den für Übermalung und Lasuren gleich geeigneten Kopaivabalsam an. Da letzterer langsam trocknet, so erfordern schwerer trocknende Farben einige Unterstützung. Ersterer wird noch etwas über die Ränder der zu retouchierenden Stellen hinausgetrieben, ebenso die sonstigen Mittel.

Kopaivabalsam bildete den Hauptbestandteil verschiedener, zum Anreiben der Untermalung verwendeter, jetzt meist veralteter Mittel, der Malbutter, welche man den Farben zusetzte, um besonderen Glanz und weichen Schmelz zu verleihen. Nach einer betreffenden Vorschrift wurde Wachs mit 3 bis 5 Teilen Balsam zusammengeschmolzen. Eine andere besteht in Zusatz von 14 Teilen Balsam zu Wachslösung (Wachs in Terpentin, 1 : 5). Neuere Präparate (in Tuben) sind Kopal- (Copal en pâte), Mastix- und Bernsteinbutter.

Zum Anwischen für Uebermalungen, Retouchen, Lasuren einzelner Stellen, zum Herausheben eingeschlagener Partien, sowie zum Verdünnen der Farben beim Lasieren, dient auch folgendes Präparat. Man läßt 75 Gramm Körnermastix und etwa drei Erbsen groß venetianischen Terpentin bei sehr gelindem Feuer zergehen und rührt so lange, bis die Masse innig gemengt erscheint. Hiervon nimmt man nur wenig und setzt bei schwer trocknenden Farben, sowie beim Anreiben eingeschlagener Stellen ein Tröpfchen Sikkativ zu.

Besondere Aufmerksamkeit verlangt der in der Regel zur Auffrischung eingeschlagener Stellen verwendete Soehnéesche Firnis. Was auf diesen gemalt wird, dunkelt nicht nach. Man trägt denselben mit einem recht weichen Pinsel ganz dünn und um so leichter auf, je frischer die Malerei ist, um die Farben nicht zu verwischen. Kleine Bläschen, die sich während des Auftrags bilden, dürfen nicht stehen bleiben; sie verschwinden bei leichter Berührung mit dem Pinsel. Da dieser Firnis fast augenblicklich trocknet, darf keine Stelle mehrmals übergangen werden, weshalb es sich empfiehlt, kleine Abteilungen der Bildfläche, eine nach der andern vorzunehmen und fertig zu stellen. Die Übermalung nehme man erst am folgenden Tage vor, da der nach wenigen Stunden ganz trocken erscheinende Firnis durch scharfe Borsten dennoch leicht geritzt wird und dann entsprechende dunkle Linien sichtbar bleiben. Überzieht man nur einzelne Stellen, so

ist beim Übermalen das Übergehen nicht absolut trockener, ungefirnißter Stellen zu vermeiden, weil andernfalls der aufgetragene Ton sehr verschieden auftrocknen würde. Will man nur eingeschlagene Stellen sichtbar machen, so genügt das Übergehen der Malerei mit gleichen Teilen Firnis und Alkohol. Zum Auftrag des französischen Firnis benutzte Pinsel werden mit Spiritus, oder wenn noch ganz frisch, mit Wasser und Seife gereinigt. Da derselbe eine undurchdringliche Schicht zwischen den Farben bildet und deren innige Verbindung hindert, so können die betreffenden Stellen bei etwaigem späteren Rollen der bemalten Leinwand (bemalte Seite immer nach außen) leicht abblättern oder springen.

Naturgemäß reihen sich hier die eigentlichen Firnisse an, die erst nach Vollendung der Gemälde Anwendung finden. Ihr Gebrauch datiert anscheinend noch aus dem frühen Mittelalter und war im 15. Jahrhundert in Italien und Deutschland bereits üblich. Der Firnisüberzug soll das Bild vor Schmutz u. s. w., besonders aber die Farben vor Veränderung schützen, vertiefen (Ultramarin!) und in ihrer vollen Wirkung zeigen, wozu ein dünner Auftrag genügt. Der Stich ins Gelbliche, den der Firnis manchen Farben erteilt, schwindet unter Einwirkung des Lichtes sehr bald. Das mit Firnis zu überziehende Gemälde muß so ausgetrocknet sein, daß die Farben nicht mehr kleben und der Hauch, wenn auch nur kurz, auf dem Bilde sichtbar bleibt, weil sonst die Farben bald gilben, reißen und springen und das Gemälde schwer schädigen; denn häufig sind Sprünge in der aufgezogenen Farbe nicht mehr dauernd zu reparieren.

Der Hauch bildet ein gutes Prüfungsmittel, indem auf noch feuchten Farben sofort jede Spur desselben schwindet. Im allgemeinen trocknen Ölgemälde im Sommer weit rascher als im Winter und zwar in etwa 14 Tagen, während sie im Winter einiger Monate bedürfen, besonders wenn schwer trocknende Farben unvermischt oder als Lasuren gebraucht worden sind.

Vorzugsweise kommen beim Firnissen in Betracht französischer Firnis, Mastixfirnis (Lösung von Mastix in so viel Terpentinöl, daß dieses knapp darüber steht) und Kopalfirnis. Neuerdings sind auch Firnisse mit Kopaivabalsam empfohlen worden. Ersterer liefert den meisten Gemälden den ersten Firnisüberzug, welchem nach Jahresfrist, oder vielleicht noch besser nach zwei Jahren, der dauerhaftere Überzug eines der letztgenannten folgt, von welchen vorzugsweise Mastixfirnis (früher

holländischer Firnis genannt) empfohlen wird, der sich seit Jahrhunderten als der beste bewährt hat. Behufs angenehmeren Auftrags kann derselbe durch Zusatz von etwas Terpentinöl flüssiger gemacht werden.

Als ganz vorzüglich kann ich jedoch folgendes erprobte Verfahren empfehlen. Als ersten Firnis französischen (Soehnée Nr. 3), aber mit dem gleichen Quantum Alkohol verdünnt und für den späteren Kutschenlack, hälftig mit Terpentin vermischt.

Die „blinden", d. h. bläulich bereift erscheinenden Stellen, die bei dem französischen Firnis nicht selten, besonders über tieferen Farben vorkommen, beruhen meist auf Feuchtigkeit oder raschem Temperaturwechsel, und verschwinden bei längerem sanften Abreiben mit einem zusammengeballten weichen, seidenen Tuch.

Kopalfirnis ist nicht zu empfehlen, weil er zu Sprüngen neigt und später (nach 50 oder mehr Jahren) wenn nötig, schwierig zu entfernen ist, während alter, dunkelgewordener Mastixfirnis sich leicht wieder abreiben läßt, ohne das Bild zu gefährden. Auch von Dammarfirnis ist abzuraten, da die um die Mitte des 19. Jahrhunderts damit gefirnißten Gemälde sich sämtlich getrübt haben. Mit Terpentinöl verdünnt, kann auch Siccatif de Haarlem als Gemäldefirnis angewendet werden.

Vor dem Firnissen, welches durch vorheriges Verwahren von Bild und Firnis in einem warmen trockenen Zimmer wesentlich erleichtert wird, muß das Gemälde mit reinem Wasser und einem Schwamm leicht, aber doch gründlich, abgewaschen werden, damit Staub und etwaiger Schmutz gänzlich entfernt wird; jedoch reibe man nicht zu hart, damit Lasuren und zarte Retouchen nicht beschädigt werden. Steht laufendes Wasser zur Verfügung, so halte man das Bild einfach unter das Krähnchen, vermeide aber Durchnässung der Leinwand. Ist es genügend gewaschen, so wischt man es mit ausgedrücktem Schwamm gut ab und läßt es dann an der Luft im warmen Zimmer, oder sonst bei gelinder Wärme trocknen.

Das Firnissen muß im Winter im geheizten Zimmer vorgenommen werden und dient hierbei ein reiner, breiter Dachspinsel. Man gießt zu diesem Zwecke eine genügende Quantität Firnis in eine Schale oder Untertasse und legt das Bild horizontal (nicht etwa in geneigter Lage), auf den Tisch. Man taucht dann den Pinsel bis zur Hälfte der Haare ein, streicht ihn auf beiden Seiten ab und trägt dann, mit schwachem, aber gleichmäßigem Druck von oben nach unten, einen Streifen auf, setzt

unten, ohne zurückzufahren, den Pinsel ab und trägt sofort, dicht am ersten Streifen, den zweiten in derselben Weise auf und so fort bis zu Ende, worauf man mit leerem Pinsel, aber rascher als vorher, weil der Firnis jetzt nicht mehr so flüssig ist, oben beginnend, diesesmal der Breite nach, abwechselnd von links nach rechts und von rechts nach links streicht, wobei etwa ungleich aufgetragene Stellen ausgeglichen werden. Da der Firnis nur sehr kurze Zeit flüssig bleibt, so darf hierbei keine Unterbrechung stattfinden, allein man darf auch nicht zu sehr eilen, damit derselbe nicht schäumt. Nach einigen Stunden, während das Bild ruhig liegen blieb, hat der Firnis genügende Festigkeit erlangt und kann man nunmehr das Bild bis zum vollständigen, je nach der Temperatur, drei bis fünf Tage in Anspruch nehmenden Trocknen bei geöffnetem Fenster aufhängen, da die Luft günstig auf das Erhärten einwirkt. Haare und sonstige etwa in den Auftrag gelangte Unreinigkeiten werden selbstredend sorgfältig entfernt, ehe man trocknen läßt. Anfänger sind geneigt, mit dem Firnis etwas verschwenderisch umzugehen, was vermieden werden muß, damit die Bilder nicht wie lackiert aussehen; Übung wird bald das Richtige erkennen lassen.

Kleine Gemälde sind ziemlich leicht zu firnissen, aber mit wachsender Größe steigert sich die Schwierigkeit, weshalb erste Studien im Firnissen nicht an größeren Bildern gemacht werden dürfen. Es empfiehlt sich außerdem, öfter von der Seite her nachzusehen, ob nicht einzelne Stellen oder Streifen von Firnis frei geblieben; keine Stelle ist jedoch mehr als höchstens zweimal zu übergehen. Ist eine Stelle übersehen worden, so warte man einige Tage und trage dann eine sehr dünne Lage Firnis nach. Den zum Firnissen benutzten Pinsel streicht man möglichst gut ab und läßt ihn trocknen. Soll derselbe wieder zum Firnissen gebraucht werden, so legt man ihn etwa eine Stunde vorher in Terpentin. Letzterer löst den Firnis, und der Pinsel wird wieder so geschmeidig wie zuvor.

Bezüglich des Firnissens herrschen übrigens ebenfalls verschiedene Ansichten. Muckley empfiehlt, bald nach Beendigung des Bildes etwas Leinöl mit Kopalfirnis über die Fläche zu reiben und erst nach drei Jahren, nach vorheriger Spülung mit Wasser, Mastixfirnis aufzutragen. Sollten die Farben bald nachher wieder ermatten, so soll nochmals mit zartem Waschleder und wenig Leinöl abgerieben werden, worauf das Bild angeblich auf Jahre hinaus keines Firnisses bedürfen soll. Nach einem anderen, als zweckmäßig gerühmten, Modus soll das Bild etwa ein Jahr nach Fertigstellung ganz leicht mit Kopalfirnis übergangen und etwa acht Tage

später mit Mastix gefirnißt werden, bei welchem Verfahren der von der Luft abgeschlossene Kopal nicht springen soll. Wird der Mastix später gelb oder schmutzig, dann kann er leicht und ohne Schädigung des durch Kopal genügend geschützten Bildes mit Weingeist leicht abgewischt werden.

Alter Firnis läßt sich an kleineren Stellen, wenn notwendig, leicht mit Weingeist und alkoholisiertem Bimssteinpulver mit dem Finger abreiben.

Durch Berührung mit Fingern, oder zu starkes Abputzen, blind gewordene Gemälde übergeht man rasch und flüchtig, damit der Firnis nicht gelöst wird, mit einem Pinsel mit Terpentinöl oder starkem Weingeist, worauf der frühere Glanz und die verlorene Durchsichtigkeit wiederkehren.

Zum Reinigen alter und mit Ruß, Kohlen und Staub behafteter Ölgemälde bedient man sich folgender Methode. Man befreit das aus dem Rahmen genommene Bild mit einem kräftigen Pinsel von dem Schmutz und wascht dann mit Wasser und Schwamm ab. Hierauf übergeht man das Bild recht dick mit Rasierseife (dieselbe steht feucht ohne einzutrocknen), läßt es etwa zehn Minuten stehen und spült dann die Seife mit starkem Pinsel wieder ab, wenn notwendig mit wenig Wasser. Das Bild wird dann nochmals abgespült oder mit einem in Wasser getauchten Schwamm übergangen.

Noch einige Angaben behufs Firniserneuerung. Nach Jahren blind und undurchsichtig gewordener Firnis bedarf entweder einer Erneuerung, eventuell auch einer derselben vorhergehenden Beseitigung des alten. Zu ersterem Zweck dient, damit sich der Firnis nicht ganz löst, leichtes und rasches Übergehen des Bildes mit Weingeist (96 %) oder mit Terpentinessenz. Bleibt dies erfolglos, so muß der Firniß entfernt werden. Bei Weingeistfirnis gelingt dies leicht. Man legt das Bild auf den Tisch und übergeht eine Stelle mit einem mit Weingeist befeuchteten Leinenlappen und nach wenigen Sekunden wischt man mit einem zarten Schwämmchen mit Wasser sanft darüber, was so lange zu wiederholen ist, bis die Schmutzhaut des alten Firnisses gewichen. Hierbei wird Vorsicht erfordert und man hört rasch auf, damit die Lasuren nicht weggewischt werden, weshalb besser etwas alter Firnis zurückbleibt, als daß letztere, bei zu gründlicher Reinigung, verloren gehen. Man geht in dieser Weise über das ganze Bild, wascht es dann mit reinem Wasser ab und beseitigt nach dem Trocknen mit einem starken Borst- oder Dachspinsel etwa zurückgebliebene Fäserchen und Stäubchen. Handelt es sich aber um Kopalfirnis, dann paßt dieses Verfahren nicht, auch nicht bei Bildern mit Rissen und Sprüngen, weil deren

manche bis auf den Grund gehen und sich dann bei Eindringen des Spiritus die Farbe von der Leinwand ablöst. In diesem Falle übergibt man das Bild einem Restaurator.

Bei Bernstein- und bei Mastixfirnis (beide erfordern drei Tage zum Trocknen) genügt bloßes Abwaschen, worauf man frisch firnissen, wenn nötig auch malen kann. Ersterer läßt sich wie Farbe auftragen, gibt jedoch einen goldigen Schimmer, erfordert daher bei hellen Farben und Weiß besser Zusatz von Mastix.

Ölfirnis oder Öl mit Terpentin kann nur mit Putzwasser (Weingeist [96 %] 2, Terpentin 1 Teil oder auch Weingeist 2, Terpentin 3 und Kopaivabalsam 0,5 Teile) entfernt werden, dabei Vorsicht, da andernfalls bei dessen durchgreifender Wirkung die Farben, besonders Lasuren, leicht zerstört werden. Man reibt während mehrerer Sekunden leicht mit einem damit befeuchteten Baumwollenballen, führt einen zweiten mit Lein- oder Mohnöl befeuchteten nach und wascht, sobald der Firnis sich löst, mit Wasser ab. — Auch Seifenwasser kann zur Entfernung von altem Firnis dienen, aber auch hierbei ist Vorsicht von nöten, da Seifenwasser auch auf die Farbe lösend wirkt.

Nochmals rate ich, von den aufgeführten Mitteln, selbst gut empfohlenen, möglichst wenig Gebrauch zu machen. Der Anfänger bedenke stets, daß fast alle Medien, außer Terpentin, gilbend auf die Farbe wirken, daß solche Bilder später braun und, im weiteren Verlauf der Oxydation, sogar schwarz werden. Nach einiger Praxis wählt übrigens in der Regel jeder, was ihm zufällig am besten erscheint, auch wenn die wirklichen Vorzüge des Präparats noch so geringe sein sollten. Nur hierauf beruhen die sehr verschiedenen bezüglichen Anschauungen, die den Anfänger so stutzig machen und ihn leicht zur Wahl von Mitteln verleiten können, die sich nicht gerade als die empfehlenswertesten erweisen.

Vielfach ist die Kunst noch mit Versuchen beschäftigt, über deren Wert oder Unwert zum Teil erst in längeren Jahrzehnten ein einigermaßen begründetes Urteil abzugeben sein wird. Unter vielen im Laufe der Zeit aufgetauchten Neuerungen in Malweise und Technik ist, neben manchem Empfehlenswerten, viel Schlimmes geprüft und selbst empfohlen worden, und die Haltbarkeit vieler Gemälde neuerer Zeit wird mitunter stark angezweifelt.

Staffelei und Malstock.

Die Staffelei dient als bequemster Unterstützungspunkt der in mehr oder weniger vertikaler Stellung zu bemalenden Bildfläche. Horizontale Lage letzterer, wie beim Aquarell, ist der schwer

trocknenden Farben und der hierdurch nahe gelegten Gefahr deren Verwischens und Beschmutzens, sowie anderer Unbequemlichkeiten wegen ausgeschlossen; auch ermöglicht die vertikale Stellung des Gemäldes ohne weiteres ein Urteil über den erreichten Effekt. Haupterfordernis der Staffelei ist fester Stand und etwa 2 m Höhe. Die älteren, primitiven, mittelst Zapfen höher oder niederer zu stellenden Staffeleien sind, weil unpraktisch, wenig mehr gebräuchlich, dagegen zu empfehlen die zum Schieben eingerichteten und mit Stellschrauben (Holzschrauben zum senkrechten Auf- und Abdrehen), Federn und Zahneinschnitten versehenen, in Eichenholz, welche rasche und bequeme Veränderung in Höhe wie Neigung gestatten (2,60 m Höhe etwa und 0,80 m Breite).

In neuerer Zeit sind schwere, noch verbesserte, aber teure Staffeleien mit festem, auf Rollen leicht drehbarem Gestell und durch eine Winde höher oder niederer zu stellenden Teilen beliebt geworden. Allzugroße mechanische Komplikation, wie in England üblich, ist indessen als überflüssig und die ohnehin nicht unbedeutenden Kosten erheblich erhöhend, zu meiden, was auch von besonderem Luxus in Hölzern gilt. Jedenfalls gewöhne sich aber der Anfänger auch bei älteren Staffeleien an das Arbeiten in möglichst senkrechter Stellung derselben, und zwar stehend.

Die für das Malen nach der Natur berechneten, zusammenlegbaren, billigen Feldstaffeleien beschränken sich, schon mit Bezug auf erforderliche leichte Tragbarkeit, auf einfachere Einrichtungen. Malstuhl und Schirm lassen sich gewöhnlich nebst Staffelei mit verschiebbaren Schenkeln und Mittelstück, zu einem handlichen, mittelst eines Tragriemens bequem mitzuführenden Paket vereinen.

Der Malstock, welcher, bei etwa 1,50 bis 2 m Länge, aus leichtem, aber hartem Holze, Rohr u. s. w. bestehen sollte, dient zur Unterstützung des rechten Armes oder der Hand besonders in den Fällen, wo feste, bestimmte Pinselführung erforderlich ist, wie z. B. bei kleineren Gegenständen und Detail; doch zeigt sich dessen häufiger Gebrauch auch bei größeren Partien sehr förderlich für Ausbildung der Handfertigkeit. Man pflegt das untere Ende des Malstocks in der linken Hand zu halten, während das obere, zur Verhütung von Beschädigungen mit einem weichen runden Lederball versehen, auf die Leinwand oder auf die Staffelei gestützt wird. Je mehr man sich übrigens vom Malstock emanzipiert, desto besser. Statt seiner dient jetzt mehr die bequemer zu handhabende, auf dem Boden aufstehende und an den oberen Bildrand oder gegen die Staffelei gelehnte Mallatte, eine glatt abgehobelte Latte,

welche gleichen Dienst leistet und das Halten des Stockes erspart. Beim Malen im Freien, wo man den Malstock ohnedies nicht brauchen kann, stützt man sich, wenn nötig, auf den die Palette haltenden Arm.

Palette und Spachtel. Glastafel und Läufer.

Die Paletten, früher meist von ovaler, jetzt, abgesehen von den gigantischen Armpaletten von 55:38 bis 75:48 cm Größe, von vorzugsweise viereckiger, empfehlenswerterer, weil größeren Raum zum Mischen bietender Form, werden aus Mahagoni, Nußbaum, aber auch aus hellfarbigen Hölzern (Ahorn, Apfel- und Birnholz) verfertigt. Man hat deren sogar aus Aluminium und mit weißem Email überzogenem Papiermaché, welche letztere beim Mischen heller und sehr zarter Töne manche Annehmlichkeit haben. Eine gute Palette muß leicht und das Daumenloch so angebracht sein, daß dieselbe gut auf der Hand liegt. Als passende und beliebte Größe ist die von 35:15 bis 40:30 cm zu empfehlen; kleinere sind nur bei sehr kleinen Arbeiten angenehm. Im ganzen wähle man lieber eine größere statt einer kleineren.

Bevor man eine neue Palette in Gebrauch nimmt, empfiehlt es sich, dieselbe mit rohem (ungekochtem) Leinöl zu imprägnieren, was am besten in der wärmeren Jahreszeit geschieht. Man tränkt täglich mehrmals die Palette auf beiden Seiten mit Öl und hängt sie an die Luft, aber nicht in die Sonne, damit sie sich nicht verziehe. Das Ölen der Oberseite muß so lange fortgesetzt werden, bis das Öl nicht mehr eingesogen wird, worauf man die Palette gut austrocknen läßt und vor dem Gebrauch nochmals mit Mohnöl und einem Leinenlappen abreibt. So behandelte Paletten lassen sich gut reinigen, bieten eine glatte, harte Oberfläche und werfen sich nicht mehr. Werden beim Gebrauche aufgesetzte Farben leicht trocken, so ist dies ein Zeichen, daß die Palette noch Öl einsaugt und ist obige Behandlung dann nochmals vorzunehmen. Unbedingt nötig ist dies jedoch nicht, da die Palette durch das Öl der Farben mit der Zeit von selbst gut wird, besonders wenn man dieselbe nach beendeter Arbeit stets sofort reinigt.

Der Anfänger befleißige sich auch in Bezug auf die Palette größter Reinlichkeit, lasse nie Farbe auftrocknen und hüte sich, dieselbe mit dem Spachtel durch Kratzer oder Risse zu beschädigen, denn aufgetrocknete Farben sitzen meist so fest, daß sie nur mühsam durch Kratzen und Schaben entfernt werden können, wobei die Palette leicht verdorben wird. Man kann zwar die aufgetrockneten

Farben mit Terpentinöl wegwischen, aber da letzteres auf Leinöl stark erweichend wirkt, so wird die Palette, wenn auch nicht gerade verdorben, doch auch nicht besser und muß dann schließlich das Einölen wiederholt werden.

Sind einmal Farben aufgetrocknet, dann suche man dieselben mit dem Palettemesser vorsichtig ohne Beschädigung der Palette zu entfernen, worauf man Leinöl mit wenig Salz mittelst eines großen Korkes tüchtig über die Reste reibt, wobei alles weggenommen wird.

Beim Aufsetzen der Farben längs des äußeren Randes hält man behufs Förderung raschen, sicheren Arbeitens eine bestimmte Reihenfolge ein, die man beibehält. Weiß setzt man, wie allgemein üblich, neben das Daumenloch. Man drücke nicht mehr Farbe aus den Tuben wie erforderlich ist, oder in der gerade verfügbaren Arbeitszeit aufgebraucht werden kann, damit Reste vermieden werden. Hierbei erweist sich der Besitz mehrerer Paletten erwünscht, weil man dann abwechseln, die Farben von einer Palette auf die andere setzen kann und keine Zeit zum Reinigen der einen Palette versäumt, wenn, wie es bei Behandlung der Lüfte vorkommt, frisches Aufsetzen heller Farben erforderlich ist.

Stellt man die Arbeit auf einige Zeit ein und befinden sich noch größere Quantitäten Farbe auf der Palette, so bringt man dieselben auf eine Porzellan- oder Glasplatte und setzt letztere in einer Schüssel unter Wasser, wobei die Farben feucht bleiben. Hat man des Tags über gemalt, so darf man die Farben auf der Palette nicht bis zum nächsten Tag stehen lassen; man setzt dann die etwa noch brauchbaren auf eine andere und reinigt die gebrauchte. Das Übertragen der Farben geschieht mit dem Palettemesser, indem man die immer zuerst trockenen äußeren Ränder, sowie etwaige zähe Häute entfernt und nur das Innere der Häufchen aufnimmt. Alle kleineren oder mit dem Pinsel gemischten Reste und Farbenflecke entfernt man mit dem hörnernen Spachtel, bringt einige Tropfen Öl auf die Palette, die man mit demselben nach allen Richtungen ausbreitet, um den Schmutz wegzunehmen und dann letzteren abhebt, worauf man mit dem Lappen oder etwas Löschpapier abwischt. Sollte dies nicht zur vollständigen Reinigung genügen, so ist die Prozedur zu wiederholen, bis die Palette ganz rein ist. Im allgemeinen reinigt man die Palette am zweckmäßigsten mit einem Leinenlappen und etwas Terpentinöl und nachfolgendem guten Abtrocknen; nicht minder geeignet ist

Abreiben mit feinen Sägespänen und nachfolgendes Abwischen mit einem Tuch.

Die aufgesetzten Farben kann man im Winter zur Not zwei bis drei Tage erhalten, aber man muß dann immer die trocken und zähe werdenden Teile entfernen, ebenso während der Arbeit die Mischungsversuche, um Raum für neue zu gewinnen. Ich halte übrigens für besser, nicht so sparsam mit den Farben umzugehen, da sich ältere Farbe nicht angenehm verarbeitet und die auf deren Erhaltung verwendete Mühe nur selten lohnt, vielmehr empfehle ich, Reste, besonders heller, leicht trocknender Farben, mit dem Messer zusammenzustreichen und auf Papier dem Feuer zu übergeben. Schwer trocknende Farben, wie Lacke und Krappfarben, die länger frisch bleiben, vertragen, im Winter wenigstens, mehrmaliges Transferieren.

Palettemesser und Spachteln dienen zum Mischen, Abheben und Versetzen der Farbe, sowie zum Reinigen der Palette. Sie müssen bei verhältnismäßiger Stärke möglichst dünn wie ein Kartenblatt und sehr biegsam sein. Spachteln wurden früher meist aus Horn oder Elfenbein verfertigt und sind so auch jetzt noch in verschiedener Größe im Gebrauch. Für den Anfang genügt ein größerer und ein kleinerer. Weit häufiger sind jetzt die stählernen, in Holzstiele gefaßten Palettemesser mit gegen die meist abgerundete Spitze hin sehr dünnen, biegsamen Klingen von verschiedener, oft kellenartiger, kürzerer oder langgestreckter Form mit entsprechendem Knie. Einige Farben dürfen nicht damit behandelt werden, da sie dann die Farbe verändern, so Neapelgelb, welches graugrün wird. In der modernen Kunst ist übrigens den genannten Utensilien nicht selten die Ehre widerfahren, die Rolle des Pinsels zu übernehmen und statt seiner zum „Malen" gebraucht zu werden, was in einzelnen, obwohl sehr seltenen Fällen allerdings zu empfehlen ist. Neuerdings sind noch Radiermesser mit gebogener Klinge in Aufnahme gekommen.

Eine etwa 30 cm im Quadrat haltende Glastafel aus dickem, matt geschliffenem Glase erweist sich nützlich, sobald man größere Partien Farbe zu mischen hat, für welche auf der Palette kein Platz ist, oder um Farben in Pulferform anzureiben. Hierzu nimmt man den Läufer zur Hand, zerdrückt die Farbe zu feinem Pulver und reibt dann nach und nach das notwendige Öl in möglichst geringer Menge zu, damit die Farbe recht dick und steif wird Man halte sich mehrere Glastafeln, da dieselben auch dazu dienen, nicht aufgebrauchte Farben der Palette, bis zum nächsten Malen unter Wasser gesetzt, aufzubewahren. Sicherer ist aber immer,

nur das voraussichtlich notwendige Quantum Farbe aufzusetzen, da das Feuchthalten unter Wasser nicht für alle Farben taugt, so nicht für Kobalt, Ultramarin, Smalte, Ocker u. a., welche sich in Berührung mit Wasser zersetzen und am nächsten Tage nicht mehr zu gebrauchen sind, wogegen sich Weiß sehr gut hält.

Farbentheorie*). Kontraste. Modellierung.

Farbe ist ein weiter, in der Malerei auf jeden vorkommenden Ton zu beziehender Begriff. Unter Ton aber versteht man, theoretisch betrachtet, ein, ohne Rücksicht auf die Farbe, bestehendes Verhältnis letzterer in Bezug auf den Helligkeitswert, also auf die Schattierung, so daß nicht jeder Ton farbig zu sein braucht, dagegen jede Farbe einen gewissen Ton besitzt. In der Praxis hat sich dies jedoch anders gestaltet, indem sich der Begriff Ton auf die Farbe selbst ausgedehnt hat, so daß man von roten Tönen u. s. w., sowie vom Gesamtton eines Gemäldes spricht. Als Malerei wirkt die Farbe eigentümlich reizvoll, denn sowohl an sich unscheinbare, wie in der Farbe reizlose Dinge und Ansichten erscheinen gemalt nicht selten interessant und gefällig, wie z. B. in Nebel und Rauch gehüllte Straßenprospekte.

Alle Farben kommen zwischen den beiden Polen Licht und Finsternis — Weiß und Schwarz — zur Erscheinung. Zunächst unterscheidet man primäre, sekundäre und gebrochene oder tertiäre Farben. Die drei Primärfarben sind die Spektralfarben Gelb, Rot und Blau. Dieselben können nicht durch Mischung dargestellt werden und kommen, gleichwie die sekundären, in Gemälden nur in sehr beschränkter Ausdehnung rein vor. Die drei Sekundärfarben Orange, Grün und Violett sind ebenfalls Spektralfarben, aber durch Mischung zweier Primärfarben erhalten. Die jeweils in der Mischung fehlende primäre Farbe wird als deren Kontrast- oder Ergänzungsfarbe

---

*) Rood, O. N., Die moderne Farbenlehre mit Hinweisung auf ihre Benutzung in Malerei und Kunstgewerbe. Leipzig, Brockhaus 1880. Helmholtz, Handbuch der physiologischen Optik. Bezold, W. v., Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe. Brücke, E., Die Physiologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes. Jaennicke, F., Die Farbenharmonie, 1902. Hay, D. R., The principle of beauty in colouring systematised. 14 col. diagrams. London, Blackwood.

bezeichnet und bildet als solche einen der wichtigsten Faktoren in farbigen Kompositionen.

Gelb Rot	Orange	Gelb Blau	Grün	Rot Blau	Violett
Kontrast:	Blau		Rot		Gelb.

Die tertiären oder gebrochenen Farben sind aus der Mischung der drei Primärfarben oder aus zwei Sekundärfarben entstanden und können durch Abänderung der Mischungsverhältnisse ins Unendliche nuanciert werden.

Sie sind für den Maler und besonders für den Landschafter die wichtigsten, da die Natur uns dieselben fast ausschließlich und in endloser Mannigfaltigkeit vorführt. Hierher gehören insbesondere zahlreiche, als Braun und Grau gangbare, charakteristische Tonreihen, für welche besondere Eigennamen fehlen, die jedoch nach der vorherrschenden Grundfarbe als Gelb-, Rot-, Grau- und Schwarzbraun, oder auch Grün-, Braun-, Gelb- und Rotgrau ꝛc. angesprochen werden. Bei Mischung gebrochener Töne beachte man, daß bei zu starkem Zusatz der dritten Farbe leicht in hohem Grade unreine Töne der eben besprochenen Reihen, die sogenannten Schmutzfarben entstehen.

Wichtig für die Praxis ist die Scheidung der Farben in warme und kalte Töne. Erstere treten vor, letztere gehen zurück. In den warmen Farben herrschen Rot und Gelb vor, doch neigt letzteres mit nur wenig Blau gemischt, also als Gelbgrün, schon entschieden zu den kalten Tönen, in welchen Blau vorherrscht. Neutrales Grau gehört ebenfalls zu den letzteren.

Der Gegensatz zwischen warmer und kalter Farbe kann auch zur Modellierung — zur Darstellung des Körperlichen, d. h. zum Herausarbeiten aus der Fläche — als wirksam herangezogen werden, indem man zunächst einen Gegenstand in warmer Farbe auf kalten Grund setzt oder umgekehrt; sodann wenn man den Grund in neutralem Ton hält, während man den Gegenstand in den warmen Farbentönen wärmer, in den kalten aber kälter als den Grund hält. Endlich kann man Gegenstand und Grund in entgegengesetzter Richtung abtönen, indem man die kältere Seite des Objekts von der wärmeren des Grundes und umgekehrt abhebt.

Die Theorie der Farbe widmet unter andern den Vor- und Nachteilen der verschiedensten Farbenzusammenstellungen in künstlerischer Beziehung eingehende Betrachtungen. Die oben vorgetragenen Grundsätze dieser Lehre stehen mit der Wissenschaft insofern in Widerspruch, als die 1791 von Wünsche entwickelte Ansicht, wonach nicht Rot, Blau und Gelb, sondern Rot, Grün und Violett als Primärfarben betrachtet werden

müssen (die Mischung der beiden ersten ergibt Gelb, die der beiden letzten Blau), auf Grund des physikalischen Experiments von den meisten Autoren — Young, Helmholtz, Maxwell, Bezold, Rood rc. — adoptiert worden ist. Da jedoch die ältere Anschauung, vertreten durch Field, Goethe, Brewster u. a. eine Hauptstütze in dem Verhalten aller zur künstlerischen Verwendung gebotenen Pigmente besitzt, so sind die eingangs erwähnten Grundsätze, ungeachtet ihrer wissenschaftlichen Mängel, für die künstlerische Praxis doch so wichtig, daß sie unbeschadet der letzteren wohl immer beibehalten werden dürften. Die Kunst ist wesentlich auf Pigmente angewiesen, so daß das erwähnte Verhalten der Spektralfarben nur von mehr sekundärem Interesse für sie sein kann.

Bedauerlicher Weise ist unter den Künstlern die Ansicht stark verbreitet, Farbentheorien seien von sehr zweifelhaftem Werte, indem der Künstler seine Bestimmung arg verfehlt haben würde, wenn er genötigt wäre, sich diese Kenntnisse aus Büchern anzueignen. Allerdings ist der feine Geschmack oft entscheidender wie der Farbenkreis, allein nicht jedem ist feinerer Farbensinn angeboren. Die wünschenswerte vorhandene Anlage ist jedoch beträchtlicher Entwicklung und Ausbildung fähig, zu welcher die Farbenlehre, besonders das Studium der Kontraste und wechselseitigen Beziehungen der Farben, vorzugsweise beizutragen vermag. Bleibt es doch zu beklagen, daß so mancher sonst beachtenswerte Künstler wissenschaftliche Tatsachen oft unterschätzt oder verschmäht und deshalb in den Farbenzusammenstellungen oft unglaubliche Naivetät zeigt, und daß in neuerer Zeit unerfreuliche Farbenkombinationen, darunter nicht selten welche von denkbar höchster Geschmacklosigkeit, sich in bedenklicher Weise mehren.

Obgleich der Maler an das natürliche Kolorit der Gegenstände vielfach mehr oder weniger gebunden ist, so kommen doch Fälle vor, wo derselbe als guter Kolorist manche Töne modifizieren wird. Hierzu ist aber Kenntnis der Farbentheorie und besonders der zu Paaren oder zu Triaden zu vereinigenden Farben unentbehrlich, abgesehen davon, daß außer der Beleuchtung und Luftstimmung, die Staffage häufig Gelegenheit zur Verwertung dieser Kenntnis bietet. Weitaus bedeutendste Anwendung findet dieselbe im Historien- und Genrebild, im Stillleben und in der Dekorationsmalerei, sodann wo willkürlicher Änderung nicht zugängliche Farben mit Tönen, die dem Belieben des Darstellers schon eher anheimfallen, harmonieren müssen, wie es in der Landschaft und bei Porträts (Farbe der Haare, Augen und Haut) vorkommt, endlich im Tonkolorit.

Zur übersichtlichen Orientierung über die wechselseitigen Beziehungen der Farben dient der Farbenkreis. Der einfachste

derselben, von Goethe, besteht aus einer in sechs gleiche Sektoren geteilten Kreisfläche, deren Fächer in der Reihenfolge mit Gelb, Orange, Rot, Violett, Blau und Grün bemalt oder sonst bezeichnet sind, so daß die Kontrast- oder Komplementärfarben (auch Ergänzungsfarben, weil sie als Spektralfarben zusammen weißes Licht bilden) einander gegenüberstehen. Mehr im Einklang mit der Wissenschaft stehen die Farbenkreise von Helmholz, Brücke und Rood. In dem dem praktischen Bedürfnis vielleicht am meisten entsprechenden von Brücke stehen folgende sechs Paare komplementärer Farben einander gegenüber:

Gelb	Ultramarin
Orange	Grünblau (Cyanblau)
Hochrot (Scharlach)	Blaugrün
Karmoisin	Smaragdgrün
Purpur (Rotviolett)	Grasgrün
Violett	Grüngelb

Wegen der anschaulichen Mischungsverhältnisse in den Übergängen der Farben sei noch der Adamssche Farbenkreis*) mit 24 Sektoren in folgenden Farben eingehender dargelegt:

	Rot	Gelb	Blau
3	Rotorangerot	Gelbgrüngelb	Blauviolettblau
2	Rotorange	Gelbgrün	Blauviolett
3	Orangerotorange	Grüngelbgrün	Violettblauviolett
1	Orange	Grün	Violett
3	Orangegelborange	Grünblaugrün	Violettrotviolett
2	Gelborange	Blaugrün	Rotviolett
3	Gelborangegelb	Blaugrünblau	Rotviolettrot

Eine im Farbenkreise von Grün nach Rot gezogene Linie trennt hier die warmen Töne von den kalten. Der wärmste Ton, Gelborange, steht auf der Seite der warmen Farben in der Mitte zwischen Rot und Grün, der kälteste, Blauviolett, auf der entgegengesetzten.

Die auf der mit 1 bezeichneten Linie stehenden Töne sind Sekundärfarben erster Ordnung, d. h. Mischfarben von zwei Primären zu gleichen Teilen.

Die mit 2 bezeichneten Linien enthalten Sekundärfarben zweiter Ordnung, d. h. Mischfarben aus einer Primärfarbe und einer Sekundärfarbe erster Ordnung, oder aus zwei Teilen der einen und einem Teile der anderen Primärfarbe.

---

*) Vergl. Adams, Die Farbenharmonie in ihrer Anwendung auf die Damentoilette.

Die Sekundärfarben dritter Ordnung, auf den mit 3 bezeichneten Linien, sind Mischfarben aus einer Primärfarbe oder einer Sekundärfarbe erster Ordnung mit einer Sekundärfarbe zweiter Ordnung.

Im ersten Fall besteht die Mischung aus drei Teilen der einen und einem Teil der andern, — im zweiten Fall aus drei Teilen der einen und zwei Teilen der andern Primärfarbe.

So besteht z. B.						
Gelborangegelb	aus	Rot	1	und	Gelb	3
Gelborange	„	„	1	„	„	2
Orangegelborange	„	„	2	„	„	3
Orange	„	„	1	„	„	1
Orangerotorange	„	„	3	„	„	2
Rotorange	„	„	2	„	„	1
Rotorangerot	„	„	3	„	„	1

Die Adamssche Nomenklatur hat den Vorteil, daß irrige Deutungen ausgeschlossen bleiben, da sie eine so positive ist, als es bei der Unmöglichkeit absolut scharfer Wägungen oder Messungen der Farbenwerte wünschenswert erscheint.

Die Farbenkreise mit *gleichen* Sektoren, (bis zu 48 und mehr), nennt man *physikalische*, die wissenschaftlich höher stehenden mit *ungleichen* Sektoren *physiologische*. In letzteren liegen Violett und Rot beträchtlich weiter auseinander, wie deren Ergänzungsfarben Gelb- und Blaugrün, weil kleine Änderungen im Ton des Grün erheblichere in der Kontrastfarbe bedingen. Während im Bezoldschen Kreise dem einen Tone Grün *drei* verschiedene Ergänzungsfarben gegenüberstehen, verhält sich der Roodsche weniger mißlich, da in diesem wie in dem physikalischen nur je zwei Farben einander gegenüberstehen. Den Farbenkreisen haftet indessen der Mangel an, daß dieselben vorwiegend auf *Spektralfarben* beruhen, während die künstlerische Praxis auf Mischen von *Pigmenten* angewiesen ist, die von jenen im Ton zumeist erheblich abweichen. Aus diesem Grunde ist auch in der Kunst der *Geschmack* häufig entscheidender wie der Farbenkreis, wenn auch dessen anerkannte Grundlagen nicht verleugnet werden dürfen.

Überhaupt gehen die Ansichten der Schriftsteller über Theorie und Ästhetik der Farbe in manchen Punkten erheblich auseinander, besonders da, wo sich der persönliche Geschmack vorzugsweise geltend macht, weil die Theorie der Farbe in manchen Teilen noch keineswegs als abgeschlossen betrachtet werden kann.

Zunächst ist in Hinsicht auf die künstlerische Verwertung der Farbenlehre zu betonen, daß im allgemeinen jede Farbe durch Zusammenstellung mit ihrer *Kontrastfarbe* im Ton *gehoben* wird und daher leuchtender und intensiver erscheint, weshalb glanzvolle Darstellung unter anderem durch Anwendung von Komplementärfarben oder denselben nahe gelegene Töne erreicht werden

kann. In der Landschaft ist zwar zur Verwendung gesättigter Kontrastfarben nur selten Gelegenheit geboten, doch können dieselben hierin sehr hellen oder dunklen, oder mit Grau oder Braun gebrochenen Tönen, fast immer mit günstiger Wirkung benützt werden.

Setzt man zwei Farben nebeneinander, so leidet jede im Ton eine oft nur geringe scheinbare Veränderung. Beide werden etwas auseinander gerückt, als sei jeder von der Kontrastfarbe der anderen beigefügt worden und wird außerdem die räumlich schwächer vertretene Farbe stärker, wenn nicht ausschließlich beeinflußt.

Bei Rot neben Orange erscheint z. B. ersteres blauer, letzteres gelber, bei Orange neben Violett ersteres gelber, letzteres blauer, bei Rot neben Rotorange ersteres blauer und trüber, letzteres gelber, bei Orange neben Gelb ersteres röter und trüber, letzteres blauer, Erscheinungen, die sich für alle Stufen des Farbenkreises demnach sehr leicht im voraus bemessen lassen. Beide Farben fliehen sich, weichen also nach der seitlich entfernteren Stufe aus, bis der größte Abstand im Kreise, die Ergänzungsfarbe, erreicht ist.

Je nach den Intervallen, der Entfernung zwischen beiden Farben, ergeben sich nun für die Praxis sehr verschiedene Resultate. Sehr unbedeutende Abstufungen, also wenn im Adamsschen Kreise beide Farben nur durch einen Zwischenton geschieden sind — Brückes kleine Intervalle — liefern höchst brauchbare, harmonisch wirkende Töne, von welchen in der Malerei, insbesondere in Landschaft und Architektur, sowie in der dekorativen Kunst, ausgiebigster Gebrauch gemacht wird. Bei der Verwendung dieser kleinen Intervalle halte man die wärmere Farbe immer etwas heller, außer bei den Tönen zwischen Blau und Violett, und Orange und Gelb, wo das umgekehrte Verhältnis eintritt.

Stärkere Änderungen im Ton mit weniger günstiger oder auch schon entschieden ungünstiger Wirkung ergeben die mäßigen und schlechten Intervalle, mit zwei oder drei Zwischentönen im Adamsschen Kreise, wie Orange neben Gelb oder Rot, Violett neben Blau oder Rot. Die Töne schädigen sich hier gegenseitig durch den sogenannten schädlichen Kontrast, welcher überhaupt bei mangelhaften Kombinationen gern auftritt, den Sättigungsgrund jeder Farbe herabdrückt und nicht selten höchst unerfreulich wirkt.

Die Wirkung gestaltet sich noch übler, sobald auch Helligkeitskontrast besteht, wie bei Hellgrau neben Dunkelgrün. Derartige Kombinationen wirken in dunklen Tönen besser als in hellen, weil in letzteren

der schädliche Kontrast am stärksten auftritt. Man kann der geschädigten Farbe jedoch aufhelfen durch Verdunkelung des schädlichen Tones, durch dessen räumliche Beschränkung oder auch so, daß man den noch freien Teil der ersteren mit einer günstigeren Farbe in Berührung bringt und so eine erfreuliche Kontrastwirkung einleitet, z. B. bei Grün und Gelb durch Violett, Purpur oder Karmoisin, bei Grün mit Cyanblau durch Purpur oder Orange.

Hieraus erhellt auch, warum Blau und Grün, ungeachtet ihres Vorherrschens in der Landschaft, so vorsichtige Behandlung erheischen. In vollem Licht aufgenommene Landschaftsbilder wirken nur dann günstig, wenn Grün *stark nuanciert* und Blau matt gehalten wird. Setzt man aber beide Farben keck nebeneinander, so wirkt das oft geradezu abschreckend, sobald nicht durch Einführung von Gelb oder Orange der üble Effekt gemildert wird. Man kann auch das weniger gesättigte Grün dem Blau unterordnen, wie wir es bei *Perugino*, *Palma Vecchio* und *Veronese* stets finden, sobald beide Farben sich unmittelbar berühren und die Wirkung noch erheblich durch den Umstand gebessert wird, daß Grün durch die Schattengebung nach Braun geleitet worden ist.

Nach Rood unterliegen alle Farben dem schädlichen Kontraste, die in seinem Kontrastdiagramm weniger als 80—90 Grad voneinander abstehen (Orange-Karmin, Gelb-Gelblichgrün, Grün-Grünlichblau), während alle guten Farbenpaare mehr als 90 Grad auseinander liegen. Hieraus läßt sich jedoch nicht folgern, daß die im Diagramm am weitesten auseinander liegenden Farben, also die Ergänzungsfarben, stets die *besten* Kombinationen abgeben, was nicht immer zutrifft, so z. B. nicht bei Rot und Grünblau, sowie bei Purpur und Grün, wegen des allzu harten, durch den Umstand übermäßig gesteigerten Kontrastes, daß diese Töne in der Nähe des Wärme- und Kältepols der Farben stehen.

Mit Zunahme der Zwischentöne bessert sich der schädliche Kontrast. Die Zusammenstellungen werden als *große Kontraste* aber erst gut, wenn sechs Töne dazwischen liegen, obwohl auch dann noch zweifelhafte Zusammenstellungen vorkommen, indem die sogenannten *Konsonanzen*, Violett neben Orange oder Grün, sowie Rot neben Gelb oder Blau nicht besonders befriedigen. Im allgemeinen erhält man aber immer gute Farbenpaare, wenn dieselben im Kontrastdiagramm über 93 Grad auseinander liegen.

Im Roodschen Kontrastdiagramm stehen folgende Farben einander gegenüber. Die Winkel der Sektoren sind beigefügt.

Karmin	6°	Grünlichblau	1
Reines Rot	6°	"	2
Zinnober	10°	Grünblau	
Mennig	9°	Cyanblau	1
Orange	35°	"	2

Orangegelb	30°	Blau
Gelb	22°	natürliches Ultramarin
Grüngelb	12°	künstliches "
Gelbgrün	23°	Violett
Grün	9°	Purpur
Smaragdgrün	18°	Rotpurpur

Weitere Kontrastwirkungen ergeben sich aus der Zusammenstellung von *warmen* und *kalten* Farben, die bei der Modellierung in gleicher Weise wie Licht und Schatten verwendet werden (vergl. S. 95).

Hierbei bleibt aber immer zu beachten, daß bei geringen Unterschieden im Ton, die scheinbare Verschiebung in der Farbenreihe eine erheblich stärkere sein kann als bei bedeutenderen, und daß man mit Verwertung dieser kleinen Nuancen kräftigere Wirkung zu erzielen vermag.

Gleiche Vorteile bieten die verschiedenen Grade der *Helligkeit* der Farbe, — die *Lichtwerte* (valeurs) — besonders wo bei letzterer bereits Kontrast besteht, z. B. bei Hellgelb und Dunkelviolett. Bei fortgesetzter Steigerung dieser Kontraste gelangt man schließlich zu den Endpunkten Weiß und Schwarz, die ihrerseits durch Heranziehen eines kontrastierenden Tones, so bei gelblichem Weiß neben violettem Schwarz, eher verlieren wie gewinnen. Besser wirkt Zusatz einer Ergänzungsfarbe zu neutralem Grau, so bei Gelbgrün neben Violettgrau u. s. w.

Der ungleiche Grad der Helligkeit, also der Kontrast zwischen *Hell* und *Dunkel*, bildet die Grundlage der *Modellierung*. Dieselbe bedient sich, um Gegenstände im Bilde vom Grund abzuheben der folgenden drei Methoden:

1. Man behandelt den Gegenstand als Silhouette, d. h. man setzt denselben *dunkel* auf hellen Grund oder umgekehrt *hell* auf *dunklen* Grund, ein Fall, der besonders in Ferne und Mittelgrund der Landschaft häufig vorkommt.

2. Man setzt die *Lichter* des Gegenstandes *heller*, die Schatten aber *dunkler* auf den Grund, hält also die Helligkeitsunterschiede größer. In Ferne und Mittelgrund übertreibe man jedoch nicht, da letztere in hohem Grade beleidigend wirken, wenn sie jenen des Vordergrundes ähneln.

3. Man stellt die *beleuchteten* Seiten des Gegenstandes auf *dunklen*, die *Schattenseiten* aber auf *hellen* Grund. Letztgenannte Methode ist im Verein mit der zweiten höchst wirksam vorzugsweise für Vordergrund geeignet und von den Niederländern des 17. Jahrhunderts viel geübt worden.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts waren diese Grundsätze fast ganz der Vergessenheit anheimgefallen, daher die damalige Blüte der Kartonkunst, die über das Unvermögen, mit Farben umzugehen, hinwegtäuschen mußte. Das wieder erwachte Verständnis für dieselben rührt erst aus späteren Dezennien.

Hier muß zugleich auf die auffallende Erscheinung hingewiesen werden, daß Grau neben Farbe, ganz besonders aber auf farbigem Grunde, gern in den Ergänzungsfarben und dann häufig in intensiver Färbung auftritt. Dieses Verhalten wird gefördert bei dunklem Grau durch helle, warme, bei hellem Grau durch kalte Farben, so daß Grau neben, in oder auf Rot stets mehr oder weniger, unter Umständen sogar intensiv grün, in Verbindung mit Orange aber blau erscheint.

Die Farben besitzen noch die Eigenschaft, sich gegenseitig zu verdrängen und sogar aufzureiben, zunächst in quantitativer Beziehung, wo die größere Masse die kleinere herabdrückt oder umwandelt. Liegen mehrere ungleich große Partien ähnlicher Töne unmittelbar nebeneinander, so scheinen die kleineren Flächen sich im Ton den größeren zu nähern, so daß der Unterschied in der Farbe häufig nur schwer sichtbar bleibt. Trennt man aber in solchen Fällen die Töne mittelst schmaler, hellerer oder dunklerer, oder weißer oder schwarzer Streifen u. s. w., so erscheint jeder Ton sofort wieder in ursprünglicher Stärke.

Die Kontrastwirkung erscheint geschärft bei gedämpftem Licht, kalten, blassen, wenig gesättigten, gebrochenen und dunkleren Tönen, bei Abwesenheit einer dritten Farbe in unmittelbarer Nähe der kontrastierenden und endlich auf grauem oder neutralem Grunde. Vermindert erscheint der Kontrast bei warmen Tönen und ungleicher Qualität der Farben, so zwischen Deck- und Lasurfarben, aufgehoben aber bei Trennung der Farben durch Konturen oder durch Weiß und Schwarz.

Die Verwertung der Kontrastwirkungen erfolgt vorzüglich bei der Komposition, die sich im Kolorit auf dieselbe stützen muß, und wobei neben den Farben auch die Formen und die ganze Anordnung so gewählt werden müssen, daß diese verschiedenen Elemente zur Erzielung der beabsichtigten Wirkung sich gegenseitig bestmöglichst unterstützen. Besonders wichtig ist Beachtung des lebhafteren Kontrastes bei gebrochenen Farben, als des wirksamsten, den Eindruck von Farbenreichtum bedingenden künstlerischen Mittels. Der Anfänger beherzige, daß Bilder in gutem Kolorit keineswegs an die Anwendung glanzvoller, prächtiger Farben gebunden sind, sondern daß dasselbe hauptsächlich auf durchdachter, mit der ganzen Komposition eng verbundener Zusammenstellung der Farben beruht,

in welcher die bescheidensten grauen oder bräunlichen Töne nicht selten zu den feinsten Effekten und auffallendsten Kontrasten Anlaß bieten, wenn auch in den oben angeführten Fällen, und insbesondere bei ausschließlich auf dekorativen Effekt berechneten Kompositionen, die häufigere Verwendung gesättigter und mehr oder weniger ungebrochener Farbe nicht zu umgehen ist.

In chromatischen Kompositionen werden die Hauptfarben meist zu zweien oder dreien verbunden, wobei noch Schwarz, Weiß und Grau mit eintreten können, nicht selten als notwendiger, vermittelnder Ausgleich des unbefriedigten ästhetischen Gefühls. Außerhalb der Kombination gelegene, sogar lebhaftere Farben sind ebenfalls nicht ausgeschlossen, sobald dieselben bescheiden und ohne mit den Hauptfarben in unerfreuliche Berührung zu kommen, auftreten.

Was die paarweise Zusammenstellung der Farben anlangt, so sind die Ansichten, sowohl bezüglich des künstlerischen Wertes der allerdings mitunter hart und sogar schreiend wirkenden Ergänzungsfarben, wie auch betreffs sonstiger Zusammenstellungen, teilweise recht verschieden.

Nicht selten hat man z. B. die in chinesischen Arbeiten mit Erfolg verwendete Kombination von Grün und Rot als gemein erklärt und in die Dekorationsmalerei verwiesen, was jedoch zu weit geht, indem bei Beurteilung der Wirkung auch räumliche Ausdehnung, Sättigungsgrade, Schattierung u. s. w. berücksichtigt werden müssen und selbst verpönte Zusammenstellungen bei geschmackvoller Wahl harmonisch wirken, wie z. B. Blau und Grün in der japanischen Kunst. So wirkt Chromgelb mit Ultramarin bei gleicher Ausdehnung sehr hart, und fast noch unangenehmer, sobald ersteres vorherrscht, während dagegen in Gewandung u. s. w. feine Verzierungen in Chromgelb auf blauem Grunde ungemein glanzvoll wirken. Im ganzen darf man Ergänzungsfarben um so unbesorgter bezüglich harter Wirkung verwenden, je mehr die Töne sich Schwarz, Braun oder Grau nähern. Selbst mißliche Paare, wie Rot und Grünblau, Purpur und Grün, gewinnen hierbei sehr wesentlich.

Nachfolgende Übersicht gibt die Wirkungen farbiger Kombinationen, wie sich dieselben in der künstlerischen Praxis ergeben, zunächst von Verbindungen zweier Farben, die im ganzen weniger befriedigen wie die von dreien. Diese besonders für Anfänger lehrreichen Ausführungen sind indessen nur als Fingerzeige zu betrachten und lassen dem persönlichen Geschmack in Bezug auf die nach Ton und Tiefe so verschiedenen Pigmente und deren Mischungen ein weites Feld offen. Dieselben dürften im Einzelfalle jedoch als mehr oder weniger maßgebend zu erachten sein, wenn einzelne Sätze auch einmal Anfechtung erleiden sollten.

Mißliche oder sonst mangelhafte Kombinationen wirken stets besser, wenn man die Töne, oder einen derselben, entweder blaß oder dunkel hält, oder wenn eine dritte, entfernter gelegene Farbe zugesetzt wird, die die Dissonanzen oder den etwaigen schädlichen Kontrast abzuschwächen oder aufzuheben vermag. Will man z. B. die Wirkung von Ultramarin mit Grün bessern, so zieht man entweder einen zwischen Gelb und Purpur gelegenen Ton heran, oder man bringt zwei Farben an, die mit den gegebenen befriedigend wirken. Zufügung kleiner Intervalle zu einer der beiden Farben kann ebenfalls erheblich bessern, ohne den Charakter der Verbindung zu beeinträchtigen.

Rot wirkt als Scharlach, Karmin oder Krapp am besten mit Blau und mit Grün. Erstere ist die beste und zugleich eine der wirksamsten der zwischen zwei Primärfarben möglichen Kombinationen dabei uralt (Ägypten, Ninive, Griechenland, maurische Ornamentik). Scharlachrot und Pariserblau dürfte am meisten entsprechen. Sie verliert, sobald beide Farben sich gegenseitig näher treten. In kirchlichen Gemälden war dieselbe typisch für die Gewandung von Jesus und Maria (wie Blau und Gelb für Petrus, Grün und Rot für Johannes u. s. w.) und zwar wurde der Mantel in Pariserblau, das Unterkleid aber in Rosa gehalten. Die Verbindung mit Grün ist, als etwas hart, nicht allgemein als gut anerkannt, bietet jedoch in helleren Nuancen hochfeine Töne. Mit mattem Gelb wirkt Rot wenig günstig, außer etwa wo ersteres nach Grün, und letzteres nach Purpur neigt, entschieden gut aber mit Goldgelb (oder Gold), wobei noch Schwarz mit prachtvoller Wirkung eintreten kann. Auch Karmoisin, Goldgelb und Weiß wirkt gut. Mit Schwarz allein wirkt Rot ernst, in manchen Nuancen aber äußerst prachtvoll. Als schlecht sind die Verbindungen von Rot mit Violett und mit Rotorange (Mennig) zu bezeichnen, doch wird die ungünstige Wirkung der ersteren in farbenreichen Gemälden durch die sonstigen Farben verwischt.

Zinnober wirkt in den angeführten Fällen weniger gut, obwohl vorzüglich mit Blau und Cyanblau; wenig erfreulich sind die Verbindungen mit Grün und mit Gelb, schlecht die mit Violett und sehr hart die mit Schwarz.

Mennigrot (Rotorange) wirkt vorzüglich mit Blau oder Cyanblau; weniger gut, weil etwas grell mit Blaugrün, angenehm aber mit hellem Gelbgrün und mit neutralem Grau. Mit Gelb in gleicher Intensität, und selbst mit Orange wirkt es noch gut, schlecht dagegen mit Purpur und Violett.

Orange wirkt vorzüglich mit Blau, besonders mit Ultramarin, etwas weniger gut mit Cyanblau, beide aber prachtvolle Kombinationen. Die Verbindung mit Grün ist gut, besonders bei Blaugrün, so in der Landschaft (auch mit Zusatz von Braun für warme Stimmungen), weniger die mit Gelbgrün, mißlich die mit Purpur und mit Violett, vielleicht noch ungünstiger die mit Karmoisinrot.

Verdunkelt als Braun wird Orange mit Blau zuweilen für elegische Stimmungen, Gewandung der Mater dolorosa verwendet.

Aber nichts ohne Ausnahme, wie der „Blue Boy", Gainsboroughs, früher in der Grosvenor-Galerie-London (jetzt in Amerika), beweist, ein lebensgroßer, in blauen Atlas gekleideter, überall von warmen, braunen Tönen umgebener Knabe. Auch Van Dyck kontrastiert nicht selten in seinen Porträts Blau mit warmem Braun, bringt aber dabei freilich auch einen roten oder bernsteinfarbigen Sessel in der dritten primitiven Farbe an, so daß die warmen und kalten Töne sich das Gleichgewicht halten. Die bei Defregger häufige Zusammenstellung dieser schon in der assyrischen Kunst mit günstiger Wirkung verwendeten Verbindung mit Weiß, kann als apart bezeichnet werden. Mit Grün wirkt Braun, besonders in helleren Tönen, ebenfalls gut.

Orangegelb, überhaupt tieferes Gelb — Goldgelb — bildet mit Ultramarin eine der prachtvollsten Kombinationen, nächstdem mit Violett und Purpur; weniger gut wirkt es mit Karmoisin und den Krappfarben, schlecht aber mit Blaugrün, wie überhaupt die Verbindung mit Blau mit zunehmender Neigung nach Grün verliert.

Gelb (helles Chromgelb, Gummigutt u. s. w.) wirkt vorzüglich mit Violett, besonders dunklerem, mit Karmoisin und mit Purpur, welche Kombinationen jedoch jenen mit tieferem Gelb nachstehen, was in noch höherem Grade von den weniger guten Verbindungen mit Scharlach und Blau gilt. Höchst ungünstig wirkt es mit Blaugrün und Grün überhaupt; doch kommen auch einzelne leidliche wenn nicht gute Verbindungen vor, so Chromgelb mit Smaragdgrün.

Gelbgrün wirkt am besten mit Violett, nächstdem mit Karmoisin und Purpur, mit Karmin und Zinnober etwas hart, und noch erträglich mit Mennig. Zu meiden sind Verbindungen mit Orange und Blau (mit Ultramarin am wenigsten ungünstig).

Grün (Laubgrün) wirkt gut mit Violett und Purpurviolett, jedoch nur in sehr reinen Tönen, andernfalls höchst ungünstig. Die Verbindungen mit den verschiedenen Nuancen von Rot sind meines Erachtens meist gut, obwohl dieselben sehr verschieden beurteilt werden; es finden sich unter denselben sehr feine Kombinationen, besonders in hellen Tönen, obgleich tiefe nicht auszuschließen sind.

Sehr mißlich ist die Verbindung mit Blau, deren Anwendung bei dem Vorherrschen in der Landschaft insofern Vorsicht fordert, als in voller Tagesbeleuchtung aufgenommene Landschaften nur dann günstig wirken, wenn Grün stark gebrochen und nuanciert, und Blau etwas matt gehalten wird. Beide Farben in größerer Intensität nebeneinandergesetzt, wirken geradezu abscheulich, sobald nicht durch größere Massen von Gelb und Orange in Form lehmiger Hohlwege (Artois), oder sandiger Stellen im Vordergrund, die üble Wirkung einigermaßen vermindert wird.

Perugino, Palma Vecchio und Paolo Veronese haben Blau immer ein weniger gesättigtes Grün untergeordnet, und letzteres durch die Schattengebung mehr nach Braun geleitet, wodurch sich die Wirkung bessert. Jedenfalls empfiehlt sich diese Behandlung, wobei selbstredend Blau als die reinere Farbe zu behandeln ist.

Smaragdgrün (Spangrün) ist schwer zu behandeln und bildet mit Violett, Purpur, Rot und Orange wirksame, aber meist etwas schreiende, mit Gelb und Blau dagegen entschieden schlechte Verbindungen, in welchen sich Trennung durch Weiß empfiehlt.

Meergrün wirkt gut mit Mennig und Zinnober, wenn es gegen diese stark vorherrscht, sonst hart. Ungewöhnliches Feuer zeigen Verzierungen in letzteren Farben auf meergrünem Grunde. Auch die Verbindungen mit Violett, Purpur, Karmoisin und Krapprot sind mehr oder weniger gute und vielfach von den Italienern, besonders von Paolo Veronese, angewendet worden; die beiden letzteren eignen sich jedoch nur für farbenreiche Kompositionen, und sind als bloß binäre unbrauchbar. Schlecht ist die Wirkung mit Blau und Gelb.

Die schwierige Behandlung der grünen und blaugrünen Töne mit ihren Ergänzungsfarben, die so gern schreiend wirken, beruht teils nur auf der Eigenschaft des Grün, im Ton der Ergänzungsfarbe bedeutendere, die sonstige Harmonie störende Unterschiede zu bedingen, teils auf der Scheidung der Farben in warme und kalte. Die Grenze zwischen letzteren bildet einerseits ein gelbliches Grün, andererseits Purpurviolett, also Farben, die sich nebst den nächstgelegenen Tönen in vorwiegend auf kalte und warme Farben

basierten Gemälden nur schwer verwerten lassen. Dieselben sind deshalb von den Niederländern, die dieses Prinzip am entschiedensten durchgeführt haben, nur sparsam verwendet worden.

Cyanblau wirkt mit Chromgelb etwas schreiend; recht gut mit Neapelgelb und Karmoisin (Rosa); mißlich, mindestens zweifelhaft jedoch mit Violett und Purpurviolett.

Ultramarin wirkt günstig mit Karmin oder Karmoisin, indessen minder gut als Cyanblau, ist jedoch mit Violett als binäre Kombination unbrauchbar.

Violett endlich ist wenig brauchbar mit Purpur und Karmin.

Metallisches Gold paßt, abgesehen von seltener, gut zu umgehender Verwendung bei sogenannten Heiligenscheinen, zu allen gesättigten Farben. Vorzugsweise wirksam sind die Verbindungen mit Ultramarin und mit tiefem Rot, weniger die mit Dunkelgrün oder Hellblau.

Bei Zusammenstellungen von drei Farben, Triaden, wählt man — kleine Abweichungen vorbehalten — aus dem vierundzwanzigteiligen Farbenkreise immer je den 1., 9. und 17. Ton, oder die im Roodschen Kontrastdiagramm um etwa 120 Grade voneinander abstehenden Farben, so, daß also auf jede beliebige Farbe des Farbenkreises eine Triade leicht konstruiert werden kann. Hierbei ist zu beachten, daß wo eine der Farben vorherrscht, die beiden anderen durch die Ergänzungsfarbe der ersteren eine größere oder geringere, manchmal vorteilhafte Verschiebung im Tone erleiden.

Die wirksamste aller Triaden ist die ziemlich unruhige, schon in der italienischen Schule häufig verwendete Verbindung Rot, Blau und Gelb und zwar als Karmin, Ultramarin und Gelborange. Etwas unruhig, auch für ernstere Stimmungen passend, ist Krapp, Indigo und Orange, höchst wirksam aber die zarte, von P. Veronese mit Vorliebe benutzte Kombination Purpur, Cyanblau und Gelb, welches letztere häufig mit guter Wirkung in zwei Töne, lebhaftes Hellgelb und gesättigtes, dunkles Orange zerlegt ist. Die Einführung von Silbergrau gestaltet sich hierbei oft höchst wirkungsvoll.

Als kaum weniger prächtige, vielfacher Verwendung fähige Kombination ist Grün, Orange und Violett (oder Purpurviolett) anzuführen, deren einzelne Töne ziemlichen Spielraum lassen. Als herrschende Farbe kann Grün in helleren Tönen nach Gelb-, in dunkleren nach Blaugrün neigend genommen werden.

Gleiches gilt von Grün, Orange und Karmin, zu welchen beiden auch Weiß und Grau trefflich passen.

Orange stimmt als herrschende Farbe die übrigen blauer. Die Triade Orange, Violett und Blau wirkt wenig ansprechend, vermutlich der kalten Farben wegen, die indessen auch in der von einigen Italienern mit Vorliebe verwendeten Triade Zinnober, Olivengrün und Violettblau vorkommen.

Scharlach bildet als herrschende Farbe prachtvolle Verbindungen mit Gelb und Violett, sowie mit Grün und Indigoblau, während Karmoisin, Grün und Gelb zwar als untadelhaft zu bezeichnen ist, aber dem heutigen Geschmack nicht mehr zusagt.

Blauviolett wirkt glanzvoll mit Rotorange und Gelbgrün, nächstdem mit Krapprot und Grün.

Ungünstig wirken die in der Landschaft häufig vorkommenden starken Abweichungen von den aufgeführten Triaden, die deshalb feine Behandlung erfordern, so Grünblau, Scharlach und Schwarzbraun, Rot, Grün und Violett oder Dunkelblau. Braun, Orange und Grün oder Blau. Beide letzteren wirken gut im Ornament, sobald Braun stark vorherrscht. Grün als herrschende Farbe mit Braun und dunklem Rot wirkt ebenfalls gut.

Daß bei sämtlichen Triaden Schwarz, Weiß und Grau (im Ornament auch Gold und Silber) geeigneten Ortes eintreten können, ist selbstredend; ebenso kann man bei den drei Farben ohne Nachteil das kleine Intervall eintreten lassen, was auch von der bescheidenen Beifügung anderer Farben gilt.

Bei Zusammenstellungen von vier Farben wählt man am besten zwei gute, im Farbenkreis sich nahestehende Paare, z. B. Purpur mit Grün, oder Karmin mit Blau, und sucht die schädlichen Kontraste durch geschickte Anordnung aufzuheben. Die Viertöne (1, 7, 13, 19) im vierundzwanzigteiligen Farbenkreise wirken nicht sonderlich befriedigend; angenehmer, wenn auch etwas unruhig, die Sechstöne (1, 5, 9, 13, 17, 21); dagegen lassen sich auf ganz mechanische Weise harmonische Kombinationen bilden, indem man Farben wählt, die nach Addition ihrer Mischungsverhältnisse die drei Primärfarben zu gleichen Teilen enthalten. Zu zwei beliebig gewählten Farben ergibt sich durch Rechnung dann leicht die dritte.

Noch einige Winke über Verbindungen von Farben mit Weiß, Schwarz und Grau. Mit Weiß wirken helle Farben, besonders Hellblau, Rosa, gesättigtes Gelb, Hellgrün und Orange entschieden am besten;

dieselben erscheinen tiefer, da sie durch den Kontrast merklich gehoben werden. Mit dunklen Farben wirkt Weiß schreiend, besonders neben Dunkelrot. Mit Schwarz wirken helle Farben ebenfalls gut, besonders warme, während es mit dunklen Tönen harmonisch wirkt. Letztere Kombinationen zeigen größere Mannigfaltigkeit und gestatten häufig wirkungsvolle Verwendung. Helle Farben dürfen indessen des mächtigen Kontrastes wegen nicht zu blaß verwendet werden, da dieselben auf schwarzem Grunde gern weiß erscheinen, weil Schwarz alle Farben herabdrückt. Besonders glanzvoll ist die von Rubens vielfach verwendete Verbindung mit gesättigtem Gelb, und in den feinen Porträts, von Van Dyck, Rubens, Rembrandt, Velasquez, Moro, Morone u. a. ist die Gewandung meist in Schwarz und Weiß gehalten, was im Verein mit den Fleischtönen ungemein fesselnd wirkt. Dagegen meide man Verbindungen von Schwarz mit dunklem Grün, Blau oder Violett, weil es mit kalten Farben verbunden gern in deren Komplementärfarben erscheint. Mit der räumlichen Verminderung von Schwarz wächst diese Kontrastwirkung so, daß sich schwarze Zeichnung auf solchem Grunde nie stark abhebt, sondern fuchsig lasiert erscheint. Sehr wirksam und vorteilhafter wie Weiß, wird Schwarz zur Trennung heller Farben verwendet, ebenso farbiges und neutrales Grau. Dagegen paßt es nicht zu zwei Farben mit kontrastierender Helligkeit, also einer helleren und einer dunkleren. Die Wirkung ist um so unangenehmer, je brillanter die Farbe, so bei Orange und Violett, wo Grau besser paßt. Feine graue Töne trifft man besonders bei Velasquez, Teniers und Claude Lorrain. Die Verbindungen von Grau mit zwei hellen Farben stehen denen mit Schwarz und Weiß nach, indem dieselben, ausgenommen bei Rot und Orange, flau wirken.

Günstig, und bei geschmackvoller Verwendung oft reizvoll, wirken Farbenverbindungen mit neutralem Grau mittlerer Helligkeit, welches Blau und Violett gegenüber hell, anderen hellen Farben gegenüber aber dunkel erscheint. Besonders fein wirkt Grau mit tiefem Gelb, sowie mit Orange und Scharlach. Bezüglich der Neigung zu Ergänzungsfarben sei bemerkt, daß in dieser Hinsicht kalte Farbe mehr auf helles, warme dagegen vorzugsweise auf dunkles Grün, Grün aber besonders stark auf Grau gleicher Helligkeit wirkt.

Schließlich sei noch einer eigentümlichen Einwirkung der Farben auf das Auge gedacht. Die Verschiedenheit farbiger Eindrücke ist, abgesehen von individueller Empfänglichkeit — besonders verschieden gestalten sich die Urteile bezüglich der Helligkeit zweier gegebener Töne — von längerer oder kürzerer Betrachtung des Gegenstandes abhängig. Betrachtet man nämlich einen Gegenstand einige Zeit, so machen sich sehr bald alle gegebenen Falles möglichen Erscheinungen gleichzeitigen Kontrastes bemerkbar, und bei verlängerter Einwirkung der Farbe wird das Auge sogar in hohem Grade geneigt, nur die Ergänzungsfarbe zu erblicken. Es ist deshalb geboten, im Interesse der Erfrischung des Auges, beim Malen häufig aufzusehen und die Blicke kurze Zeit auf andere Gegenstände zu richten.

Die Wichtigkeit der Kenntnis der Farbentheorie und besonders der Kontrasterscheinungen dürfte unmittelbar einleuchten. Der Künstler muß befähigt sein, bei Betrachtung eines Bildes oder einer Gegend sofort zu ermessen, ob und in welcher Weise die vorkommenden Töne in Farbe und Lichtwert durch die Farben der unmittelbaren Umgebung verändert worden sind, um diese Einflüsse bei der Aufnahme berücksichtigen zu können, indem andernfalls die Kontrastwirkung im Abbilde noch schärfer in die Erscheinung treten müßte.

Nehmen wir an, ein Anfänger kopiere ein Gemälde in gelbem Tone, dessen graue Töne, infolge der bekannten Eigentümlichkeit von Grau, wie mit Lila oder Violett lasiert erscheinen, ein Effekt, welchen der Kenner einfach mit Einsetzung eines normalen Grau ohne farbigen Zusatz erreicht. Würde aber der Anfänger, wie es in solchen Fällen häufig vorkommt, entsprechend farbiges Grau einsetzen, dann würde der Kontrast in der Kopie erheblich gesteigert und das Bild in stark übertriebener Färbung erscheinen. Wird nun eine solche Kopie unter Nichtbeachtung der bezüglichen Grundsätze nochmals kopiert, so wird der Farbenunterschied abermals erheblich gesteigert, so daß die tiefen Töne eines ursprünglich recht ansprechenden Bildes durch fortgesetztes Kopieren der Kopie endlich an der Grenze von Schwarz anlangen.

Noch ein zweiter Fall, wohin Unkenntnis in dieser Hinsicht führen kann. Die aufzunehmende Studie sei ein von der untergehenden Sonne beschienenes Haus in hellgelber Farbe. Die beleuchtete Seite wird entschieden gelb erscheinen, die im Schatten liegenden Teile jedoch in tiefem Violett. Der Anfänger wird nun leicht, aus Unkenntnis oder Unachtsamkeit, die beleuchteten Wände um mehrere Grade gelber oder vielleicht in blasser Steinfarbe, und die Schatten in einem dunkleren Ton, etwa in Braun geben, wobei die Schönheit der Kontraste verloren und die Farbenwirkung auf den Nullpunkt gebracht wird.

Nochmals sei betont, daß die farbenreichsten Kompositionen nicht immer als die schönsten und kraftvollsten gelten können, daß vielmehr größere Erfolge von der Verwendung weniger, mit Sachkenntnis und feinem Geschmack gewählter, Farben zu erhoffen sind, sobald dieselben unter Mitwirkung tiefsten Schattens und hellsten Lichtes verwendet werden.

Größe und Format, Glätte und Vollendung, Bezeichnung und Einteilung der Gemälde.

Was **Größe** und **Format** der Gemälde betrifft, so werden Porträts, Historien, Stilleben, Blumen und Fruchtstücke in der Regel in **natürlicher Größe** gemalt, Landschaften dagegen

aus naheliegenden Gründen, und Genrebilder erheblich verkleinert. Bei Landschaften kann zur Bestimmung der Bildgröße auch nicht die innere Bedeutung als Maßstab dienen, indem hier der Eindruck teilweise von anderen Umständen abhängig ist, wie bei sonstigen Gemälden; doch bedarf die Landschaft, um Eindruck zu machen, dennoch viel größerer Ausbreitung wie das Genre, wenn auch neben dem Geschmack besonders das Motiv entscheidend ist. Es möge hier bemerkt sein, daß, wenigstens im Allgemeinen, feinere Behandlung vorzugsweise bei kleinerem Format möglich ist, indem, von einem gewissen Punkt ab, eine Landschaft durch Vergrößerung nur verlieren kann.

Nicht selten sieht man verhältnismäßig kleine Bilder, die bedauern lassen, daß der Künstler nicht größeren Maßstab gewählt, was immer zu dessen Gunsten spricht. Weniger erfreulich sind die in neuester Zeit sich häufenden umfangreichen, langweiligen Historienbilder mit dürftigen Entwürfen, deren künstlerischer Wert in einem Mißverhältnis zur Leinwand steht und deren innere Leere im Beschauer das Bedauern weckt, daß sie nicht auf ein Viertel oder Fünftel ihrer Größe reduziert worden sind, wenn auch zumeist glänzende Technik, in Verbindung mit allerlei Finessen in Farbe und Beleuchtung, sowie virtuose Behandlung der Stoffe, oder auch ein wüstes Durcheinander von Hunderten lebensgroßer Figuren (Matejko) über die innere Dürftigkeit hinwegzutäuschen streben.

Ungeheuerlich vergrößerte Genrebilder (Weiser: „Unterbrochene Trauung"), wie überhaupt Bilderriesen ohne besonderen künstlerischen Wert, sollten strengstens verurteilt werden, da sie gar zu viel von Marktschreierei und widerlicher Großsprecherei an sich haben und vorwiegend auf die urteilslose Menge berechnet sind. Wertvolle Kolossalbilder, wie sie z. B. 1888 die Spanier in München ausgestellt hatten (Benllure y Gil: „Vision im Kolosseum", Checa: „Barbaren in Rom" u. s. w.) sind selbstredend nicht mit jenen zu verwechseln. Wenn man vor einem Gemälde stehend sich fragen muß: Was bedeutet es, was will die Figur, und was hat der Maler gedacht, so viele Quadratmeter guter Leinwand mit einer so nichtssagenden Darstellung zu bedecken, wozu ebensoviele Quadratdecimeter mehr wie genügt hätten, dann ist dasselbe verfehlt.

Das Format der Bildfläche beeinflußt nicht selten den Totaleffekt in hohem Grade. Bei Porträts ist es gegeben, während in den anderen Fächern, neben dem Geschmack, zumeist das Motiv entscheidet, welchem es angemessen sein muß. Besonders ist darauf zu sehen, daß der Hauptgegenstand nicht zu nahe an den Rand trete. Landschaftsbilder fordern meist Querformat (etwa zu 85 %), weil langgestreckte Bergketten u. s. w. in letzterem am wirksamsten zur Geltung kommen, während Architekturen

und Baumgruppen vorteilhafter in Hochformat zur Darstellung kommen.

Zu den durch ansprechende Verhältnisse der Seitenlängen dem feineren Geschmack vorzugsweise zusagenden Formaten gehören in erster Linie die Rechtecke 35 : 20, 3 : 2 und 5 : 3, die, als dem goldenen Schnitt (34 : 21, 21 : 13, 13 : 8, 8 : 5) entsprechend, das Auge am meisten befriedigen. Diesen reihen sich die sonst zwar wenig schönen, aber für Porträts geeigneten Formate 5 : 4 und 4 : 3 an. Weniger für die Landschaft als für gewisse feine Figurenstücke eignen sich die zwar etwas bizarren, aber ungemein eleganten Formate 5 : 2 und 4 : 2, während das Quadrat und die demselben nahestehenden Formate 6 : 5 u. s. w. wenig angenehm wirken und deshalb nur selten (unter 1 %) vorkommen.

Im allgemeinen halte man das Format nicht zu klein, da freie Pinselführung bei beengtem Raum unmöglich ist. Wer größeres Format noch nicht zu bewältigen vermag, kann sich selbstredend auch mit Erfolg an kleineren Sachen versuchen, was wir ja bei vielen hervorragenden Meistern sehen. Wer aber nur auf kleines Format geschult ist, der steht vor größerem leicht ratlos. Dem Anfänger ist jedoch größeres Format aus verschiedenen Gründen nicht zu empfehlen.

Äußerliche Glätte und Vollendung, die von Nichtkennern und Anfängern meist als sich deckende Begriffe aufgefaßt werden, sind wesentlich verschieden und haben, soweit Gemälde in Betracht kommen, miteinander nichts gemein, da Vollendung in künstlerischem Sinne lediglich auf gleichförmiger und dabei wirkungsvoller Behandlung des Ganzen beruht, welche, einmal erreicht, durch weiteres Glätten und Künsteln nicht mehr gefördert werden kann. Zu glatte Technik bringt die Wirkung des Ölbildes auf den Nullpunkt. Besonders unerfreulich, fast peinlich wirken so behandelte Landschaften, da hier die unterstützende Kraft der Öltechnik gewaltsam mißachtet wird. Von allzu glatter, geleckter wenn auch sehr sauberer, delikater Malweise, wie dieselbe z. B. bei Douws Nachfolgern auftritt, möchte ich deshalb entschieden abraten. Geniale Naturen arbeiten indessen nach eigener Manier.

Ein Kunstwerk ist als vollendet zu betrachten, sobald es im Beschauer das lebhafte Gefühl der Gegenwart der Darstellung erweckt, gleichviel ob es skizzenhaft behandelt, oder fein ausgearbeitet ist. Tatsächlich wirkt indessen die Skizze meist packender und lebendiger, ähnlich wie Theaterdekorationen, die ihre Wirkung vollständig verfehlen würden, wenn man die einzelnen Töne, statt bestimmt einzusetzen, recht glatt und weich ineinandermalen wollte. An ängstlich gemalten Dekorationen ist dies sofort zu konstatieren. Ein Gemälde

kann auch als vollendet gelten, wenn man sich ohne Zwang in alle Einzelheiten der Darstellung hineindenken kann. Gelingt dies an einem Punkte nicht, oder ist es daselbst mit Hindernissen oder Zweifel verknüpft, dann ist an jener Stelle etwas nicht in Ordnung, oder vielmehr unrichtig behandelt, mit einem Worte, die Stelle ist unfertig. Entweder ist in Zeichnung oder in Farbe etwas verfehlt, oder in Licht und Schatten, gleichviel ob die Behandlung noch so glatt und detailliert sein möge.

Die elfenbeinerne Glätte, die z. B. bei Van der Werff Regel ist, dessen Bilder (Alte Pinakothek, München) an polierten Marmor streifen, ist deshalb als technische Ausschreitung und verwerfliche Manier aufzufassen. Um ein Gemälde möglichst lebenswahr zu gestalten, muß überdies, abgesehen von Zeichnung und Farbe, auch die Pinselführung eine dem Charakter der dargestellten Gegenstände entsprechende sein, weshalb von Natur rauhe Gegenstände, wie Rinde u. s. w. nie durch geleckte Darstellung charakteristisch zum Ausdruck gebracht werden können.

Wie sich an zahlreichen Beispielen bei Rubens, Rembrandt, Veronese, Velasquez, aber auch bei vielen modernen Meistern beobachten läßt, lassen sich glatte Gegenstände recht gut durch stark aufgesetzte Farbe charakterisieren, wenn man die für die Beschauung keck gemalter Bilder notwendige Entfernung einhält. In der Landschaft, wo so wenig glatte Dinge vorkommen, ist geleckte Behandlung und große Glätte noch weniger am Platze. Breite Behandlung, also Hervorhebung der Totalwirkung, unter möglichstem Verzicht auf Details, darf indessen weder mit recht höckeriger, wilder, auch mit dem Pinselstiel arbeitender Technik, wie sie A. van Gelder als der Ersten einer inaugurierte, noch mit hudeliger Arbeit verwechselt werden, zumal dieselbe höhere Anforderungen an Hand und Auge des Malers stellt, wie geleckte Behandlung. Jedenfalls beherzige man stets, daß feine Pinsel und äußerliche Glätte nicht die Vollendung bedingen.

Ebensowenig beruht der künstlerische Wert der Gemälde auf peinlich genauer Ausführung aller Einzelheiten, auf deren Wiedergabe zwar nicht von Künstlern, aber seitens unverständiger Kritiker noch häufig Wert gelegt wird. Wie die Arbeiten der älteren Düsseldorfer Schule beweisen, wird bei derartigen Versuchen leicht die Gesamtwirkung beeinträchtigt, welche von der getreuen Wiedergabe blanker Uniformknöpfe und reglementmäßig gewichster Stiefel, der Zahl der Schornsteine u. s. w. absieht, dagegen lebendige Auffassung und Wiedergabe der großen und charakteristischen Züge im allgemeinen verlangt. Treue in Wiedergabe der Details und der allgemeinen Stimmung sind aber in vielen

Fällen, namentlich in der Landschaft, unvereinbare Gegensätze, und mit der Wahl des einen fällt der andere. Für rohere oder feinere Ausführung bieten Größenverhältnisse zumeist den geeignetsten Maßstab. Der allgemein anerkannte Grundsatz, daß die größte Seite des Bildes doppelt genommen dem Standpunkt des Beschauers entspricht, läßt den Grad der Vollendung, welche das Bild beanspruchen kann, leicht ermessen. Rohe Behandlung muß aber selbst bei größter Breite möglichst vermieden werden, und flotte Malweise darf nicht zu einem Galimatias von Farbenklecksen ausarten. Der Weg von da bis zu Rembrandt, der auf späteren Bildern die Töne häufig kühn und unvermittelt einsetzte (Galerie Kassel), ist noch ein sehr weiter.

Wo feinere Ausführung geboten ist, sehe man darauf, daß die Schatten glatter wie die hellen Teile behandelt werden müssen, damit der Eindruck des Dunkels nicht durch auf den Höhen der Pinselstriche erscheinende kleine Glanzlichter aufgehoben werde und daß auch in den Konturen, besonders bei mehr oder weniger runden Gegenständen, keine erhöhten Farbenränder stehen bleiben. Jeder Pinselstrich muß in Farbe und Form gelungen sein, sonst ist die Wirkung verfehlt, die gerade in der frischen, kühnen, gewandten Farbengebung beruhen muß, in dem Zauber der glanzvollen, rasch wechselnden Farben- und Lichteffekte, welche dem mit ängstlicher Sorgfalt Arbeitenden ewig unerreichbar bleiben. Ich habe diesen Punkt absichtlich stärker betont, weil gerade über denselben in kunstliebenden Kreisen noch arge Begriffsverwirrung herrscht, wie man so häufig in Galerien und Ausstellungen aus den oft so naiven kritischen Bemerkungen der Beschauer zu entnehmen Gelegenheit hat.

Nun noch einige Worte bezüglich der Bezeichnung der Gemälde. In neuerer Zeit pflegen viele Künstler ihren Namen in mitunter sehr aufdringlicher Weise, zuweilen mit riesigen Buchstaben, im Vordergrund anzubringen, was geradezu unästhetisch zu nennen ist. Unendlich feiner wirkt, wenn man Namen oder Monogramm auf einem Stein, in einen Baumstamm geschnitten, auf einem Gefäß u. s. w. anbringt, aber immer nur so, daß die Bezeichnung sich nicht in prätentiöser Weise geltend macht. Auch gesuchte Benennungen, die mitunter mehr zu denken geben wie die Malerei, sind zu meiden.

Feinere Gemälde kleinen Formats werden gewöhnlich als Kabinettbilder bezeichnet; was über diese hinausgeht, aber in normalen Wohnräumen ohne Störung untergebracht werden kann, bezeichnet man als Staffeleibilder, während sehr große Wandflächen erfordernde, überhaupt nur in weiträumigen Hallen, Sälen und Prachtbauten aufhängbare Gemälde Galeriebilder genannt werden.

Je nach dem Inhalt der Darstellung werden die Gemälde in folgende Fächer eingeteilt: Porträt, Historie, Genre, Landschaft, Seestück (Marine), Architektur, Stillleben, Tier-, Frucht- und Blumenstück. Diese Einteilung ist jedoch selten eine scharf begrenzte, da manches Bild mehreren dieser Fächer angehört, bei anderen die Einreihung mehr oder weniger gezwungen erscheinen kann. Der Anfänger beachte, daß der Wert eines Gemäldes überhaupt nicht auf dem Fache beruht, dem es herkömmlicher Weise eingereiht wird, sondern auf der vortrefflichen Ausführung. Der Kenner wird ein vortreffliches Stillleben stets einem schlechten oder mittelmäßigen Historienbild vorziehen.

Perspektive.

Die Perspektive zerfällt in die gewöhnlich hierunter verstandene, die, je nach dem Standpunkte des Beschauers, eintretende Veränderung der Formen berücksichtigende, auf Linien basierte Linear-, und die die Veränderungen der Farbe, je nach der Entfernung, umfassende Luftperspektive. Erstere berührt vorzugsweise den Zeichner, letztere den Maler.

A. Linearperspektive*).

Die Kenntnis der Perspektive befähigt, Formen und Details eines Gegenstandes, etwa eines Bauwerkes oder eines beliebigen Teiles desselben, so zu konstruieren, wie dieselben von jedem gegebenen Punkte aus sich darstellen, sodann umgekehrt, nach der tatsächlichen Erscheinung die wirkliche Form darzustellen und zwar mittels gerader, von unserem Auge nach dem Gegenstand gezogen gedachter Linien. Dem Architekturmaler ist gründliche Kenntnis

*) Vergl. Fürstenberg, Vorschule der Perspektive. Green-Straßner, Leitfaden zur Perspektive. Wiegmann, Grundzüge der Perspektive. Cassagne, A., Traité pratique de perspective appliqué au dessin artistique et industriel. Paris, Fouraut (265 fig. et 60 eaux fortes). Hetsch, Anleitung zum Studium der Perspektive. La Gournerie, J. H., Traité de perspective linéaire, contenant les tracés pour les bas-reliefs et les decorations théatrales, avec une théorie des effets de perspective. 2 Ed. Paris. Gauthier, 1885. 40 Bl. Fol. Für eingehenderes Studium: Thibaut, Application de la perspective linéaire aux arts du dessin, sowie Schreiber, Lehrbuch der Perspektive.

derselben notwendig, aber auch in allen übrigen Fächern ist Kenntnis der leitenden Gesichtspunkte unentbehrlich, beim Porträtmaler wie beim Landschafter, zumal man derselben zum richtigen Sehen bedarf, wenn auch ersterer Brustbilder, Kniestücke und ganze Figuren nie konstruieren wird. Der Landschafter trifft nicht selten Motive, wo die Architektur Haupt-, die Landschaft mehr Nebensache ist, und die, wenn ohne Rücksicht auf Perspektive gezeichnet, den Beschauer, besonders den Kenner, in hohem Grade beleidigen, und dann überhaupt wertlos sind. Obgleich bei genauester Beachtung der Winkel und Linien an einfacheren architektonischen Motiven, wie dieselben in Landschaften sehr häufig vorkommen, die Perspektive gewahrt erscheinen wird, so kommen hierbei doch noch andere wesentliche Dinge in Betracht, welche der Zeichner, im Interesse richtiger Wiedergabe, kennen muß, und ist somit Aneignung der leitenden Gesichtspunkte der Perspektive nicht zu umgehen.

Für den gewöhnlichen Bedarf genügt schon, was der Anfänger in dem „Illustrierten Zeichenbuch" (Leipzig, Spamer) über diese Wissenschaft findet und beherzigt. Ein neueres zu empfehlendes und umfassendes Buch ist Hetsch: „Anleitung" u. s. w. Wer dieses interessante Studium noch weiter verfolgen will, wird in Schreibers anschaulich geschriebenem „Lehrbuch der Perspektive" Belehrung finden und dann vieles anders und richtiger beurteilen. Indessen verzweifle der Anfänger nicht, wenn ihm einmal ein Kenner eine kleine Versündigung gegen die Perspektive nachweist, da auch in Bildern von Künstlern, neben einzelnen Todsünden, kleine und selbst größere Schnitzer hin und wieder vorkommen, und sogar auf den meisten Ausstellungen sich Vergehen gegen die Perspektive auffinden lassen, welche gelegentliche Vernachlässigung doch nicht als Entschuldigung gelten darf. Er suche dergleichen in Zukunft zu vermeiden, was bei einiger Aufmerksamkeit und Studium nicht so schwierig ist.

Das tiefere Studium der Lehre mit allen Feinheiten kommt indessen nur bei ideellen Kompositionen in Betracht und liegt deshalb, von diesen abgesehen, dem Maler ziemlich fern. Es ist sogar Tatsache, daß manche ohne Rücksicht auf geometrische Perspektive, aber mit künstlerischem Gefühl entworfene Zeichnungen entschieden günstiger, weil malerischer wirken, als dieselben mit allen perspektivischen Finessen gefertigten Darstellungen.

Die Perspektive lehrt die Dinge so zu zeichnen, wie solche von einem gegebenen Standpunkte aus dem Beschauer erscheinen. Sie bildet gleichsam die Orthographie der Formen, welche insofern häufig geschädigt wird, als unser Auge sich nicht immer in Übereinstimmung mit unserem Verstande befindet. Ein Fußgänger,

d. h. dessen Bild in unserem Auge, wird mit zunehmender Entfernung von uns kleiner, wir sehen ihn kleiner, aber für den Verstand verliert er nicht an Größe. Sein Bild wird schließlich so klein, daß wir es bei ausgestrecktem Arm mit dem Daumen bedecken können.

In einer geraden Straße scheinen sich die Häuser mit zunehmender Entfernung vom Beschauer einander zu nähern. Sie bilden nach einem Punkte hinstrebende Linien, Umstände, welche von dem der Perspektive Unkundigen leicht übersehen werden. Man bedarf ihrer daher, um Erscheinungen dieser Art richtig zu zeichnen; denn um gut zu zeichnen, muß man vor allem richtig sehen und den Verstand dem Gesicht unterzuordnen verstehen.

Die von Brunellesco in Florenz, † 1447, festgestellten Grundlagen perspektivischer Zeichnung bilden: Augenpunkt, Horizont, Distanz und Grundlinie.

Zunächst gilt der Grundsatz, daß die Darstellung nur von einem bestimmten Standpunkte aufgenommen, daher der Augenpunkt (auch Hauptpunkt genannt) nicht verändert werden darf. Derselbe befindet sich auf der Bildfläche, dem Mittelpunkte des in horizontaler Richtung geradeaus blickenden Auges des Beschauers gegenüber und ist daher von dessen Stellung abhängig. Je nach Lage des Augenpunktes stellen sich die Gegenstände auf der Bildfläche von oben oder von unten, von der linken oder von der rechten Seite aus gesehen dar.

Der Augenpunkt wird aus malerischen Gründen in der Regel nicht in die Mitte des Bildes, sondern seitlich gelegt, besonders da, wo der interessantere Teil der Darstellung seitlich liegt. Diese Lage, welche überdies mehr Leben und Bewegung in das Bild bringt, empfiehlt sich schon deshalb, weil die demselben zunächst befindlichen Gegenstände, bei Veränderung des Standortes des Beschauers, weniger unrichtigen Eindruck machen wie die entfernteren, die immer entsprechend weniger ausgearbeitet werden, damit das Auge unwillkürlich auf den Hauptvorgang gelenkt wird. Deshalb sind die Ecken der Gemälde gewöhnlich weniger ausgeführt, und bei Wanderungen durch Galerien hat man Gelegenheit, besondere Geschicklichkeit in dieser Hinsicht zu beobachten. Im heiligen Hieronymus hat Dürer den Augenpunkt sogar nahe an den Rand gerückt.

Mit aus perspektivischen Gründen wird der Augenpunkt seitlich gelegt bei architektonischem Abschluß des Bildes, wo man z. B. durch eine

Halle u. s. w. auf den Hauptgegenstand sieht, weil Mittellage des Augenpunktes hier eine wenig malerische, symmetrische Perspektive bedingen würde, die in Architekturen zu meiden ist. Veronese hat, um dieser Symmetrie ein Gegengewicht zu geben, in der Hochzeit zu Kana den Hintergrund durch die Aussicht auf die zerstreut gelegenen Türme einer Stadt unsymmetrisch gestaltet. Seltener ist Verschiebung in der Vertikale, doch wird jene nach unten gewöhnlich bei Architekturen, dem Innern von Kirchen u. s. w. in Anwendung gebracht, die so dargestellt werden, als stünde der Beschauer auf derselben Bodenfläche.

Der Augenpunkt bestimmt auch den Horizont, eine immer durch denselben gezogen gedachte wagrechte Linie. Von allen über derselben gelegenen Gegenständen sieht man die Unter-, von allen unter derselben gelegenen die Oberseite. Dieser perspektivische Horizont darf nicht mit dem natürlichen verwechselt werden, wenn auch beide in Seestücken und Landschaften häufig zusammenfallen.

Die Distanz bezeichnet den Abstand des Auges, die Entfernung des Zeichners vom Augenpunkt. Sie kann innerhalb gewisser Grenzen willkürlich angenommen werden, entspricht aber häufig der größten Seite des Bildes doppelt genommen, dem vielleicht empfehlenswertesten Maß, in andern Fällen der der Breite zugelegten Höhe, neuerdings auch häufig der ebenfalls zu empfehlenden Diagonale. Über die dreimal genommene größte Bildseite hinauszugehen, ist, außer bei Figuren in Lebensgröße, Bäumen, Schiffen, Türmen und sonstigen Gegenständen mit Verkürzungen nicht ratsam, weil sich dann die Gegenstände nicht mehr genügend von einander abheben.

Zu große Erweiterung der Bildfläche ist ohnehin bei Architekturen nicht ratsam, weil, durch die Perspektive bedingt, die Seitenteile dann verzerrt erscheinen. Weit ausladende Bäume erfordern dagegen, um in richtigen Verhältnissen gesehen zu werden, größere Entfernung; eine wenigstens der dreifachen Höhe entsprechende empfiehlt sich bei großblätterigen Arten (Kastanien, Eichen, Nußbäume), indem andernfalls die Notwendigkeit detaillierterer Behandlung des Laubes sich zu fühlbar machen würde. Zu nahe vortretende Objekte wirken überhaupt nie vorteilhaft.

Als geringste, noch malerische Darstellung gestattende Distanz darf nicht unter das Maß einer der Bildseiten (größter Sehwinkel = 53 Grad) herabgegangen werden, weil sich dann unrichtige, verzerrte Verhältnisse ergeben und die im Augenpunkt verschwindenden Linien ungewöhnlich lang erscheinen. In diesem Falle erscheinen sogar die verkürzten perspektivischen Bilder oft

größer wie die Originale, wenn man dieselben von einem Punkt aus betrachtet, für welchen sie nicht konstruiert sind. Bei größerer Distanz kommt es weniger darauf an, daß das Auge des Beschauers sich in dem wahren Gesichtspunkt befinde, was bei Theaterdekorationen, Dioramen, überhaupt bei großen Gemälden leicht ersichtlich ist. Bei sehr kleinen Bildchen, Miniaturen u. s. w. kommt der weitere Mißstand in Betracht, daß, wie klein auch das Bild sein möge, der kleinste Abstand nicht unter 22 bis 25 cm, das Maß der kleinsten natürlichen Sehweite, herabgehen darf, weshalb das Format entsprechend einzuhalten ist.

Bei Architekturen, Bäumen &c. dürfte doppelte Höhe die für übersichtliche Beschauung geeignetste Distanz bilden. Bei nur einfacher fallen die dann ungemein deutlich auftretenden Details zu sehr in die Augen, während der Totaleindruck weniger zur Geltung kommt, wie im ersteren Falle, obwohl man, in Straßen, häufig auf letztere Distanz angewiesen ist. Noch kürzere Distanz gestattet nur Beschauung besonderer Details, weitere dagegen liefert noch malerische Darstellungen, indem, bei der dreifachen Höhe entsprechender, der Gegenstand bereits in angenehmer Verbindung mit der näheren Umgebung erscheint. Bei Architekturen tritt aber insofern ein Mißstand auf, als architektonische Details erheblich zurücktreten und undeutlich werden. Mit zunehmender Vergrößerung der Distanz treten immer mehr Nebendinge in das Gesichtsfeld, die dem Hauptgegenstand bereits bei einer Distanz der fünffachen Höhe das Gleichgewicht halten und denselben bei noch größerem Abstande, durch das Überhandnehmen dominierender Nebendinge, zu gleichgültiger Staffage herabdrücken.

Beim Zeichnen nach der Natur darf man den Vordergrund nie näher als 7 bis 8 m vom Gesichtspunkt entfernt beginnen lassen. Bei größeren Darstellungen empfiehlt sich sogar häufig weit größere Distanz, bei Aufnahme einzelner kleiner Gegenstände geringere. Bei Aufnahme von Innenansichten in Kirchen, Höfen, Zimmern &c., wo man nicht weit genug zurücktreten kann, muß man die Konstruktion so bemessen, daß dieselbe mit einem weiter rückwärts gedachten Standpunkt übereinstimmt, damit nicht verzerrte, fehlerhafte Bilder entstehen.

Der Maler wird übrigens nur selten die Distanz direkt bestimmen, sondern sich damit begnügen, die Neigung der Schenkel des rechten Winkels nach dem Augenmaß anzugeben, womit die Distanz insofern hergestellt erscheint, als der so angegebene Winkel nur für ein gewisses, durch die Perspektive leicht zu ermittelndes Maß, als ein rechter zu betrachten ist. Man kann übrigens die Distanz jedes Bildes leicht und verhältnismäßig scharf bestimmen, wenn man die Höhe von der Basis bis zum Horizont in zwei

gleiche Teile teilt. Die Tiefe der vorderen Hälfte ist alsdann gleich der Distanz. Genau trifft dies zu, wo die Distanz der doppelten Länge des Bildes gleich ist.

Von der zweckmäßigen Bestimmung der Distanz ist daher in hohem Grade die Schönheit und täuschende Wirkung der Darstellung, sowie die Eleganz der Verkürzungen abhängig, und ungünstige Wahl derselben bekundet immer Mangel an Verständnis und Geschmack. Auf der Distanz beruhen auch die beiden Distanzpunkte, welche sich auf dem Horizont in Distanzlänge zu beiden Seiten vom Augenpunkte befinden, also bei den eben besprochenen Distanzlängen immer außerhalb der Bildfläche. Nach ihnen hin laufen alle mit der Sehlinie einen halben rechten Winkel bildenden Parallelen. Die Teilungspunkte für alle Horizontallinien fallen ebenfalls innerhalb der Distanzpunkte auf den Horizont.

Ein dritter Distanzpunkt, der Hauptdistanzpunkt — dem Gesichtspunkt entsprechend — wird bei Konstruktionen auf einer vom Augenpunkt senkrecht nach unten oder nach oben gezogenen Linie aufgetragen. Zieht man von demselben nach jedem Distanzpunkt eine Gerade, so erhält man ein gleichschenkliges, rechtwinkliges Dreieck, dessen Spitze im Gesichtspunkt liegt und dessen Grundlinie (zwischen den Distanzpunkten auf dem Horizont) das Sehfeld des mit einem Blicke noch deutlich Erkennbaren einschließt. Perspektivische Konstruktionen können nur vom Gesichtspunkt aus betrachtet, also so aufgehängt, daß der Horizont in die Höhe des Auges des Beschauers reicht, ganz richtig und volle Wirkung entfaltend erscheinen. Auch sonstige Bilder wirken so am günstigsten. Eventuell mögen dieselben niederer hängen, weil die täuschende Wirkung dann weniger beeinträchtigt wird, wie umgekehrt. Beim Aufhängen von Gemälden beachte man, daß das Licht möglichst von derselben Seite, wie im Bilde einfalle, da Widerspruch in dieser Beziehung unerfreulich wirkt.

Die immer dem Horizont parallele Grundlinie bildet den unteren Rand der Darstellung. Die perspektivischen Parallelen betreffend, beachte man, daß alle weder wagrecht noch senkrecht zur Bildfläche laufenden, parallelen Linien zu konvergieren und sich in einem im Horizont gelegenen Punkte, dem Verschwindungs- oder Fluchtpunkt zu vereinigen scheinen. Die Verschwindungspunkte sind sehr wichtig, weil sie allen Geraden die richtige Lage, sowie die perspektivischen Maßstäbe sichern, welche gestatten, allen Gegenständen je nach der Entfernung die richtige scheinbare Größe zu geben.

Perspektivische Maßstäbe sind auf dem verschwindenden

Grunde gegen den Horizont gezogene, in perspektivisch abnehmende, aber geometrisch gleiche Größen vorstellende Teile geteilte Geraden. Der Höhenmaßstab dient insbesondere dazu, an verschiedenen Stellen eines Bildes anzubringende Figuren in richtiger Größe zu zeichnen, wogegen oft gefehlt wird. Diese Klippe ist sehr leicht zu umgehen, indem man — wo angänging, also auf einer größeren wagerechten, auf derselben in stehender Stellung aufgenommene Ebene — die Köpfe aller Figuren in den Horizont setzt. Hiermit ist die Größe jeder, selbstredend auf derselben Ebene befindlichen Einzelfigur gegeben, die sodann, je nach ihrem Fußpunkte, in einer bestimmten Entfernung erscheint, eine Darstellungsweise, deren sich Poussin mit Vorliebe bedient hat.

In Fällen, wo der Horizont nicht durch die Köpfe geht, sind die Größenverhältnisse auf gleicher Ebene stehender Figuren ebenfalls nicht schwierig zu ermitteln. Bleibt nämlich eine Figur um einen gewissen Teil ihrer Größe ganz unter dem Horizont, wie es bei der sogenannten Kavalierperspektive — bei aus einem Hause oder sonst von einem höheren Standpunkt aus aufgenommenen Ansicht — der Fall ist, oder überragt eine Figur den Horizont um ein bestimmtes Maß ihrer Größe, wie bei einer in sitzender Stellung auf der Ebene aufgenommenen Ansicht, so findet sich genau dasselbe Verhältnis bei sämtlichen auf dieser Ebene näher oder ferner stehenden, gleichgroßen Figuren. Halbiert also im letzten Falle der Horizont eine Figur, dann muß er auch alle übrigen halbieren.

Wegen der Schwankungen in der Größe der Menschen — Kinder kommen in ersterem Falle nicht in Betracht — erleiden diese Verhältnisse jedoch mancherlei kleine Modifikationen. Die richtige Größe auf verschiedenen Ebenen angebrachter Figuren kann jedoch nur durch perspektivische Konstruktion festgestellt werden.

Die vorgetragenen Hauptpunkte übersichtlich zusammenfassend, hat der Zeichner vor allem folgende Grundsätze festzuhalten:

1. Mit der Bildfläche parallel laufende, senkrechte und wagrechte Linien bleiben auch in perspektivischer Projektion senkrecht und wagrecht.

2. Rechtwinkelig, d. h. vertikal zur Bildfläche stehende Linien — Normalen — laufen nach dem Augenpunkte, als ihrem Verschwindungspunkte. Schon in den pompejanischen Wandmalereien verschwinden alle nach der Tiefe gerichteten Linien im Augenpunkt. Die Linien über der Horizontallinie laufen abwärts, die unter derselben aufwärts.

3. Unter sich, aber nicht der Bildfläche parallele Horizontalen laufen nach einem gemeinschaftlichen Punkte des Horizonts, dem Verschwindungspunkte, dessen Lage von den betreffenden Parallelen abhängig ist.

4. *Horizontale, übereck* gestellte, also unter einem Winkel von 45 Grad gegen die Bildfläche geneigte Linien, wie die Diagonalen aller horizontalen, der Grundlinie parallelen Quadrate, laufen nach den *Distanzpunkten*, zugleich ihren Teilpunkten.

5. Zur Bildfläche *geneigte*, unter sich parallele Linien, besitzen ebenfalls ihren *gemeinsamen Verschwindungspunkt*. Derselbe liegt *außerhalb* des Horizonts und zwar, je nach Richtung der Linien, bald *über*, bald *unter* demselben, sowie *inner-* und *außerhalb* der Bildfläche, letzteres bei mehr als 45 Grad Abweichung von der Sehlinie. Wegen der durch Zufälligkeiten bedingten Lage wird er *Accidentalpunkt* genannt. Wo derselbe weit außerhalb des Bildes liegt, wie bei geneigten Dächern, Treppenfluchten u. s. w., und seine Lage vorerst nur geschätzt werden kann, genügt es, wenn beide Linien nicht ganz parallel, sondern nach oben etwas genähert gezeichnet werden.

Bei rechtwinkligen Gegenständen in *Frontalansicht* läuft ein Schenkel des rechten Winkels dem Horizont parallel; der andere geht nach dem Hauptpunkt; im Quadrat gehen dann die Diagonalen nach den Distanzpunkten. Bei *Übereck*stellung rechtwinkliger Gegenstände findet insofern eine Vertauschung statt, als die Seiten zu Diagonalen werden und umgekehrt. Die Schenkel des rechten Winkels gehen jetzt nach den Distanzpunkten, die eine Diagonale geht dem Horizont parallel, die andere nach dem Hauptpunkt. Bei *schräger Ansicht*, die entschieden *malerischer* und *lebendiger* wirkt wie die gerade, mit den langweiligen Horizontparallelen, können die Schenkel des rechten Winkels unendlich verschiedene Lagen haben.

Nach der Tiefe des Bildes fallende Linien haben ihren Verschwindungspunkt immer senkrecht unter dem Augenpunkt. Es ist jedoch ziemlich schwierig, Wahrheit in solche Darstellungen zu bringen, weshalb die Wiedergabe mißlich ist, obwohl dieselbe in der Regel durch ganz äußerliche Dinge erreicht wird, so z. B. bei abhängigen Vordergründen, wo der Schein wahrheitsgetreuer Darstellung nur durch das Überschneiden rückwärts gelegener Gegenstände oder Bodenteile, von den Konturen vorliegender zu erreichen ist. Obwohl derartige Motive recht effektvoll wirken können, werden sie aus gedachten Gründen dennoch nur selten verwertet.

In der Landschaft ist die *Höhe* des *Horizonts* vom Terrain und von dem Standpunkt abhängig. In ziemlich *ebener* Gegend, in Flußlandschaften und bei nicht wesentlich erhöhtem Standpunkt mag derselbe das *untere Viertel* oder *Fünftel* der Bildfläche einschließen. Bei *wellenförmigem* Terrain oder mäßig erhöhtem Standpunkt, vom Wagen oder dem unteren Stockwerk eines Hauses aus, kann derselbe bis zu einem *Drittel* gehoben werden, in *Gebirgsgegenden* aber, oder wo ein See vorhanden, überhaupt bei hochgelegenem Standpunkt, in welchem Falle

zu beachten, daß nicht Teile der Ferne von Gegenständen in nächster Nähe verdeckt werden — aber ja nicht in der Ebene — kann er bis zur Hälfte steigen, welche jedoch nicht wesentlich überschritten werden darf, weil dann die „Vogelperspektive“ entsteht. Niederer Horizont macht meist das Bild interessanter.

Saftleven ist in seinen aus bedeutender Höhe aufgenommenen Rheingegenden bis auf sechs Zehntel gegangen und Salvator Rosa hat in seinen wild grotesken Landschaften sogar als Maximum das siebente erreicht, eine Höhe, die man in neuerer Zeit auch hin und wieder bei Schluchten, Wasserfällen und abenteuerlichen Darstellungen findet, obwohl die heutigen Landschafter den Horizont, nach Weise der Niederländer, meist zwischen drei und vier Zehntel legen. Am Meeresufer, wie an Wasser überhaupt, haben letztere zuweilen nur zwei Zehntel angenommen, was bei reizloser Ferne und schönem Vordergrund auch empfehlenswert ist, aber größeres Eingehen in das Detail und brillante Technik erfordert. Das bewegte Meer erfordert etwas höheren Horizont, etwa drei Zehntel und mehr. Von diesem Punkte ab jedoch verlangt jede weitere Erhöhung reifliche Erwägung, da hierbei Schwierigkeiten in Hinsicht auf Zeichnung und Anordnung auftreten. Da der Horizont von zwei Zehnteln mit einer Parterreaussicht zu vergleichen ist, der von drei Zehnteln der Aussicht aus dem ersten, und der von vier Zehnteln der aus dem zweiten Stock eines Hauses, so kann die Darstellung durch die Wahl unter Umständen sehr gewinnen oder auch verlieren. Italiener und Franzosen, so Caracci, Claude Lorrain, G. Dughet u. a. haben ihn durchschnittlich etwas niederer gelegt wie die Niederländer, bis gut vier Zehntel.

Sehr häufig — sogar bei Claude Lorrain — wird, bei hohen Bäumen im Vordergrund mit Untersicht, gegen den Horizont gefehlt. Da die Wiedergabe der perspektivischen Verkürzungen des Astwerkes nicht leicht ist, sind derartige Bäume, wie auch altes Gemäuer überragende Sträucher, oft so behandelt, als habe der Beschauer dieselben unmittelbar vor sich. Sie haben ihren besonderen Horizont, andere Verhältnisse wie im Mittelgrund und fallen aus dem Bild. Sobald man einen Baum in den Vordergrund rückt, muß immer die Untersicht und mit derselben auch die Erhebung über den Vordergrund zunehmen.

Im Stilleben, wo es darauf ankommt, die Gegenstände mehr unter die Augen zu bringen, legt man den Horizont seit den Niederländern in das obere Viertel der Bildhöhe. Im Porträt, Genre und Historienbild ist die Bestimmung schwieriger und zeigt selbst bei bedeutenden Künstlern vielfach abweichende Verhältnisse. Im Porträt (Brustbild oder ganze Figur) sollte derselbe nicht unter die Körpermitte fallen, aber auch

nicht den Kopf überragen, im ersteren Falle der Untersicht von Kinn und Nase, im letzteren der Scheitelaufsicht wegen.

Was das Brustbild betrifft, so haben Rafael, Holbein, Van Dyck, Champaigne, Lawrence u. a. den Horizont in Schulterhöhe, die Venetianer dagegen etwas tiefer, etwas unter Brusthöhe gelegt, weshalb deren Porträts ungemein energisch wirken. Interessant sind die Brustbilder des urbinatischen Herzogspaares (Federigo da Montefeltro und Gemahlin) von Piero della Francesca, dem Freilichtmaler des 15. Jahrhunderts (Uffizien), welches so aufgenommen ist, als ständen dieselben auf einem hohen Turm. Die Köpfe stehen gegen die blaue Luft; der Augenpunkt liegt in Augenhöhe, während der Horizont, über einer Vogelperspektive, den untern Teil des Halses schneidet. Im Kniestück dagegen, welches die Venetianer hauptsächlich gepflegt, haben dieselben, ebenso Rubens, Rembrandt und Velasquez, den Horizont ziemlich übereinstimmend in die Höhe des Ellenbogens gelegt. Die Behandlung in ganzer Figur ist insofern mißlich, als die genaue Höhe letzterer nicht gegeben werden kann, indem bei geometrisch richtigem Auftrag die Vorsprünge der Füße und des Kinns sich der Länge perspektivisch zulegen und das fremdartige, den Bildern der Venetianer eigene, ans Kolossale streifende, wenn auch großartige Ansehen bedingen. Van Dyck umging diesen Übelstand, indem er den Horizont unter die Körpermitte legte und die etwas verkleinerten Personen so darstellte, als stünden dieselben auf einem Podium, was mehr Anhänger fand, wie die italienische Manier. Sehr tiefen Horizont hat Michelangelo bei den Figuren seiner Deckengemälde gewählt, wo derselbe manchmal bis an die Grundlinie herabgeht.

In Tizians „Religion mit dem Dogen Grimani und S. Markus" liegt der Horizont im ersten Sechzehntel, bei Fra Bartolommeo, dessen Bilder sich durch imposanten Aufbau auszeichnen, geht er meist durch die Fußsohlen der Hauptfigur, und auf Veroneses „S. Georg" (Dom zu Verona) liegt er sogar unterhalb der Grundlinie. Rafael hat denselben in den vatikanischen Fresken durchschnittlich in vier Zehntel Höhe gelegt, was als mustergiltig betrachtet werden kann.

In großen Historienbildern liegt der Horizont meist höher, am höchsten vielleicht bei Veronese (Hochzeit zu Kana), G. Romano (Beschneidung), Albano (Toilette der Venus) und Poussin (Rebekka am Brunnen). Sonst gibt man ihm die Lage wie beim Porträt. Sehr hohen Horizont haben überdies Schlachtenbilder, Belagerungen (Velasquez: Übergabe von Breda, Van der Meulen: Belagerung von Luxemburg u. s. w.), Jagden, Rennen u. s. w. Veronese dagegen hat in seinen großen Prunkgemälden zwei Horizonte angenommen, einen für die Decke und einen für den Fußboden. Er hat dieselben um ein Drittel einer Figurenlänge so auseinander gehalten, daß die Augenpunkte beider in einer Vertikale liegen. Durch vollständige Ausfüllung des Mittelgrundes mit Figuren ist dieser Betrug kaum bemerkbar und erst durch Anlegen von Linealen zu konstatieren.

Im „Mahle bei Levi" hat derselbe für die Säulenkapitäle der Bogen einen tieferen Augenpunkt gewählt, um eine stärkere Untersicht unter die Halle zu gewinnen. Rubens wechselt zwischen tiefstem und höchstem Horizont, welcher letztere bei ihm etwa sechs Zehntel der Höhe beträgt und vorwiegend bei sehr lebendigen Darstellungen gewählt wird. Auch Rembrandt, Murillo, Albano, Lebrun u. a. haben sich an keine Regel gehalten und alle möglichen Lagen angewendet, während Teniers, Ostade, Terborch, Mieris u. a. mehr den Horizont pflegten, der die Mitte des Bildes etwas überschreitet. Correggio endlich legte in seinen Kuppelbildern sowohl Horizont wie Augenpunkt in den Scheitelpunkt des Gewölbes, die sogenannte „Froschperspektive", welche die Ansicht gibt, wie sich dieselbe dem auf dem Rücken liegenden, aufwärts blickenden Beschauer bieten würde. Diese Auffassungsweise hat ungeheuren Beifall gefunden, ist aber ungeachtet wissenschaftlicher Begründung vielfach abfällig beurteilt worden. Wie Tafelbilder behandelte Deckengemälde verlangen übrigens, zur Erzielung vorteilhaftester Wirkung, hohen Horizont, schon weil die Beschauer sich dann leichter auf den richtigen Standpunkt begeben. Nicht minder zahlreich sind Beispiele sehr niederen Horizonts, die teilweise in dem Umstande begründet sein mögen, daß die Künstler sich nach der Höhe richteten, in welcher die Gemälde angebracht werden sollten, so bei Poussin (der arkadische Schäfer), Lebrun (Martyrium des Christoph), Albano (Apollo bei Admet) u. a.

Unter den auf Gemälden vorkommenden Vergehen gegen die Perspektive sind Verfehlungen hinsichtlich des Horizonts am häufigsten. Namentlich sieht man oft unmotivierte Scheitel- und Tischaufsichten, die beweisen, daß der Künstler sein Modell auf gleicher Höhe plaziert hatte, während dasselbe höher zu setzen gewesen wäre.

Man hat zwar zur Vermeidung störender Untersicht geltend zu machen gesucht, der Horizont müsse beim Porträt durch die Augen gehen, wie es bei Leonardo, Garofalo u. a. vorkommt, aber mit Unrecht, da die Untersicht durch entsprechende Haltung, sowie etwas weiteren Abstand vermieden werden kann. In zweiter Linie wird meist die Distanz zu kurz genommen, weit kürzer, wie die des Beschauers sein wird, was, abgesehen von anderen Nachteilen, verschuldet, daß die perspektivische Verkürzung auffallender erscheint, daß also die dem Beschauer zunächstliegenden Dinge zu groß, die entfernteren aber zu klein erscheinen. In Rücksicht auf diese Verhältnisse sollte die bei der Zeichnung zu nehmende Distanz bei einem Kopfe nicht unter 3, bei ganzer Figur nicht unter 5 m betragen, da alsdann die perspektivische Verkürzung nicht mehr schädlich wirkt.

Die meisten Verstöße gegen die Perspektive finden sich, wo Konstruktion und Messen erschwert sind. Neuerdings kommen Landschaften und Marinen vor, deren Vordergrund plötzlich abzufallen scheint, und andererseits werden Gemälde, deren Perspektive nur kurze Distanz voraussetzt, in fast mehr wie breiter

Weise behandelt, so, als seien dieselben zur Beschauung aus großer Ferne bestimmt, oder als sei ein Farbenkasten auf die Leinwand gefallen. Seltener findet sich das entgegengesetzte Extrem, wo peinliche, miniaturartige Ausführung auf kürzeren Abstand, als den durch die perspektivische Disposition gegebenen, berechnet erscheint. Bei Landschaften ist übrigens der perspektivische Eindruck, abgesehen von der Luftperspektive, wesentlich mit von der Größe abhängig, in welcher die auf verschiedenen Grundlinien stehenden Gegenstände dargestellt sind.

Noch einige praktische Bemerkungen. Im Vordergrunde meide man ausgedehnte Horizontalen, indem zurückgehende Linien, wie Flüsse, Wege u. s. w., die das Auge in die Ferne führen, der Perspektive besser zu Hilfe kommen. Gleich unerwünscht sind direkt auf den Beschauer gehende Wege, die nur Schwierigkeiten bereiten, die nicht durch besondere Vorteile aufgewogen werden.

Malt man ein Bild für eine bestimmte Wandstelle, so empfiehlt sich, falls dasselbe hoch zu hängen kommt, den Horizont möglichst tief anzubringen und umgekehrt, indem andernfalls die ausgedehnte Bodenfläche ungünstig wirken würde, weil es unmöglich ist, auf eine in der Höhe befindliche Fläche herab zu sehen und so der Widerspruch zwischen Darstellung und Wirklichkeit sich doppelt fühlbar macht. Geben aber, wie bei Interieurs von Kirchen und Palästen u. s. w., die Linien am Boden noch zu perspektivischen Täuschungen Anlaß, dann glaubt man sogar den Boden schräg aufsteigen zu sehen. Gemälde mit hohem Horizont wirken deshalb tief gehängt am vorteilhaftesten.

Da die Perspektive die Gegenstände so darstellt, wie dieselben nur mit einem Auge gesehen werden, so ist es zweckmäßig, bei Beschauung von Perspektiven ein Auge zu schließen und die Umgebung mit der Hand abzublenden, wobei das Bild besser auseinander geht. Der volle Genuß wird erreicht, wenn der Beschauer dem Augenpunkt gerade gegenüber steht und die der Perspektive zugrunde gelegte Distanz einhält, was indessen nicht immer ausführbar ist, wie z. B. in Galerien, wo die meisten Gemälde für diesen Zweck viel zu hoch hängen, was bei architektonischen Perspektiven empfindlich stört.

Absichtliche Abweichungen von den Regeln der Perspektive sind nur da gestattet, wo dieselben, ohne für den Beschauer die richtige Zeichnung in Frage zu stellen, eine künstlerische Absicht fördern. Wie bereits angedeutet, hat sich Veronese derartige Freiheiten mit Erfolg gestattet, was jedoch nur bei vollständiger Beherrschung der Mittel rätlich ist. Nur Figuren, die nicht als bloße Staffage gelten, können als nicht leicht störend unbeanstandet etwas größer gehalten werden, als der Wirklichkeit entspricht.

Auf der Perspektive beruht auch die Schattenkonstruktion, die meist mit ersterer abgehandelt wird und für den Maler, obwohl derselbe deren Grundsätze kennen muß, vorwiegend theo=

retisches Interesse besitzt. Hier wird das Auge durch die Lichtquelle vertreten, während manche Punkte der Flächen, auf welche Schatten fallen, den Verschwindungspunkten entsprechen und wo auch Verkürzungen nicht fehlen.

Bei der Schattenkonstruktion sind natürliche und künstliche Lichtquellen zu unterscheiden. Während letztere, wie Kerzen- und Lampenlicht, die Strahlen radienartig nach allen Richtungen senden, müssen bei ersteren — Sonne und Mond — die Lichtstrahlen als Parallelen betrachtet werden. Bei den letzteren, mit welchen in Gemälden fast ausschließlich zu rechnen ist, kommt die Richtung in Bezug auf die Bildfläche und die Horizontebene in Betracht und werden dieselben behandelt wie andere, gegen die Bildfläche und den Horizont geneigte Linien.

Die Schatten haben Neigung zum Horizont, wenn die Sonne entweder in der unendlich gedachten Verlängerung der Bildfläche oder in einer derselben parallelen Ebene steht. Die Schlagschatten senkrecht auf dem Boden stehender Gegenstände verlaufen alsdann der Grundlinie parallel, also horizontal, und die Länge derselben wird durch den Winkel bedingt, den die Sonnenstrahlen mit dem Horizont bilden. Ein Sonnenstand in der verlängerten Vertikalebene wird jedoch selten gewählt, weil dann die Schatten entweder unmittelbar vor oder hinter die betreffenden Objekte fallen müßten und sich dann im ersten Falle zu viel, im zweiten zu wenig Schatten ergeben würde.

In der Regel kehrt sich der Künstler nur selten an den wirklichen Sonnenstand, sondern bestimmt Licht und Schatten willkürlich, wie sie ihm zur Komposition am tauglichsten scheinen; gewöhnlich wird doppeltschräge Richtung der Strahlen gegen die Bildfläche benutzt. Man nimmt dann an, die Sonne stehe so hinter dem Beschauer, daß ihre Strahlen über dessen linke Schulter auf die rechte Seite fallen, in welchem Falle der Verschwindungspunkt der Strahlen an der rechten Bildecke unter die Grundlinie fällt.

Wo Schlagschatten, wie häufig der Fall, auf mehrere in gegenseitig verschiedensten höheren und niederen Lagen sich befindenden Flächen, wie Treppenstufen, Radfurchen u. s. w. fallen, da sind, besonders bei Architektur und festen Körpern, die Formen der schattenwerfenden Objekte und deren Stellung zu den betreffenden Flächen genau zu beachten, was oft übersehen wird.

Künstliches Licht ist bekanntlich weit schwächer als Sonnenlicht. Wo solches — Kerzen- oder Lampenlicht — dargestellt wird, müssen deshalb die in unmittelbarer Nähe desselben befindlichen Objekte das meiste Licht erhalten, demgemäß auch die meisten Reflexe und klarsten Schatten zeigen. Befindet sich

eine solche Lichtquelle im Mittelgrund, dann müssen die Objekte im Vordergrund viel dunkler als die in ersterem gehalten werden, Bei künstlichem Licht treten überdies zahlreiche Halbschatten auf.

B. Luftperspektive.

Alle Gegenstände erscheinen mit zunehmender Annäherung klarer und deutlicher, in nächster Nähe in ihren Lokalfarben. Die besonders bei Nebeldunst und Staub leichter bemerkbare Wirkung der Atmosphäre, diese Lokalfarben mit zunehmender Entfernung undeutlicher erscheinen zu lassen oder ganz zu verändern, indem dieselben durch eine Dunstschicht verhüllt werden, die bei hellem, aber nicht sonnigem, besonders feuchtem Wetter, am wenigsten, in der Sonne aber meist noch durch Beleuchtung gefärbt, leichter bemerklich ist, nennt man Luftperspektive.

Dunkelfarbige Gegenstände werden mit zunehmender Entfernung heller, hellfarbige dagegen dunkler, aber in erheblich verminderter Weise. Während dunkle Gegenstände rascher an Farbe verlieren, nehmen Lichter nur sehr langsam ab. Die Entfernung, bei welcher beide in gleichem Ton erscheinen, ist immer in der Hauptsache von dem Zustand der Atmosphäre, der Luft, abhängig.

Die Atmosphäre übt den hervorragendsten Einfluß auf die Landschaft, besonders bezüglich der Farben der Ferne und des Mittelgrundes. Sie ist bekanntlich nicht ganz durchsichtig und besitzt überdies in dichteren Schichten, also bei tiefstehender Sonne, die Eigenschaft, durchfallendes Licht gelb und rot zu färben (Morgen- und Abendröte), auffallendes aber blau zurückzuwerfen. Bei klarer Luft und hochstehender Sonne erscheint dieselbe daher am Himmel wie in der ganzen Landschaft blau oder violett. Ist sie aber, wie fast stets in Mittel- und Nordeuropa, mehr oder weniger mit Wasserdämpfen erfüllt, die z. B. als Nebel die Ferne mit dichtem Schleier verhüllen, so erscheint das von den Wasserbläschen zerstreute Licht nebst den durch diese noch sichtbaren Gegenständen weißlich oder grau. Aber auch bei schwachem Wassergehalt zeigt die Atmosphäre die Ferne in dem den nördlichen Gegenden eigenen Blaugrau, welches die in der Landschaft zu beachtenden Eigenschaften besitzt, die Lichtwerte bis zu einem gewissen Grade auszugleichen, indem es die Farben herabstimmt, wenn nicht aufhebt, die Schatten weit weniger dunkel und die Lichter weniger hell erscheinen läßt. Wo dagegen, wie im Süden (Italien, Orient u. s. w.), die Luft weniger mit

Wasserdampf durchsetzt, also trockener ist, kleine Gegenstände deshalb auf weite Entfernung fast ebenso deutlich wie ganz nahe erscheinen, und der Hauptunterschied nur in den Größenverhältnissen liegt, da ist das zerstreute Licht entschieden blau und alle dunkleren, entfernteren Gegenstände erscheinen in tiefem Blau. Stärker beleuchtete wirken dagegen selbst noch durch dicke Luftschichten gelblich oder rötlich.

Die Luftperspektive bietet demnach ein wirkungsvolles Mittel, ein Bild auseinandergehen zu lassen, die Tiefendimension zu veranschaulichen, sowie die Linearperspektive kräftigst zu unterstützen, Zwecke, die noch gefördert werden, wenn man gleiche oder analoge Gegenstände im Bilde, in verschiedenen Entfernungen entsprechend behandelt, anbringt. Hierzu eignen sich namentlich einzelne hohe Kiefern, überhaupt Baumgruppen, Windmühlen u. s. w. Luftperspektive läßt sich sehr deutlich an größeren Wiesengründen beobachten und darstellen, deren Grün, wie das der Vegetation überhaupt, sich mit zunehmender Entfernung verhältnismäßig rasch im Ton ändert und immer blauer wird. Selbst bei Interieurs ist die Luftperspektive nicht ganz ausgeschlossen. Auf ihr beruht jene Feinheit der Farbe, welche in Landschaften südlicher Gegenden die Ferne auszeichnet, sowie die Haltung der Gemälde.

Auf Rechnung der Luftperspektive kommen gewöhnlich auch einige, von Zerstreuung der Lichtstrahlen auf der Netzhaut des Auges, der Irradiation, abhängige Erscheinungen. Hierher gehört die mit der Ferne scheinbar zunehmende Vergrößerung heller Gegenstände, die Abstumpfung eckiger oder spitzer, sowie die Auflösung der Konturen, beziehentlich das Ineinanderfließen der Farben mit gegenseitiger Verminderung des Sättigungsgrades. Sieht man durch das Laub eines nicht in nächster Nähe gegen den hellen Abendhimmel gestellten Baumes, so werden Blätter kaum zu erkennen sein, indem die Irradiationsbilder der Lücken die Formen überall abrunden, weshalb solche Bäume breit behandelt und die durchfallenden Lichter durch ausgesparte Stellen mit verschwimmenden Rändern zu geben sind. Die Irradiation trägt überhaupt bei recht klarer Luft mehr zur Veränderung der Farbe der Bäume im Mittelgrund bei, als die Luftperspektive. Auch in Historien- und Genrebildern wird durch Aufhebung der Konturen bei fernen Objekten das Auseinandergehen wesentlich gefördert.

Praktischer Teil.

Einführung in die Technik.

Licht des Atelier.

Beim Malen ist gleichmäßiges, von Reflexen freies Licht erwünscht, daher ein Zimmer mit nach Nord, Nordost oder Nordwest gerichtetem Fenster. Steht ein solches nicht zu Gebot, so suche man, soweit möglich, wenigstens das Einfallen von reflektiertem oder sogenanntem falschen Licht zu verhüten, indem man einen mit Papier bespannten Blendrahmen vor die untere Fensterhälfte stellt, so daß das Licht nur durch die obere einfällt, während man ein etwa vorhandenes zweites Fenster entweder verstellt oder so dicht verhängt, daß störende Lichtstrahlen nicht eindringen können, denn um vorteilhaft zu wirken, darf das Licht nur von einem Fenster und möglichst nur von der Seite und von oben kommen. Ein großes Oberlicht ist ebenfalls vorzüglich geeignet, oder auch ein hoch in der Mitte einer längeren Wand angebrachtes Fenster.

Wo hiervon abgesehen werden muß, ist darauf zu sehen, daß das Licht, dessen Einfluß auf die Arbeit nicht unterschätzt werden darf, wenigstens nicht nachteilig wirke, indem eine bei geschlossenem Licht im dunkleren Zimmer gefertigte Malerei bei normaler Tagesbeleuchtung in den Schatten ungemein schwach erscheint, während in zu hellem Lichte oder gar unter dem Einfluß von Sonne gemalte Bilder alsdann durch viel zu starke Schatten roh und grell wirken. Auch von Wänden, Möbeln u. s. w. zurückgeworfenes Licht muß möglichst vermieden werden, da dasselbe zu allerlei Täuschungen führt. Es ist daher rätlich, sich über die Wirkung der Beleuchtung, in welcher man malt, zu vergewissern und die Arbeit auch in anderer Beleuchtung, in einem anderen Zimmer zu betrachten. Bei der Landschaftsmalerei, wo man im Zimmer in der Regel nach Naturstudien arbeitet, bedarf zwar das Vorbild keiner besonderen Beleuchtung, wie es bei dem Modell des

Porträtmalers der Fall ist, doch ist auch hier das vorstehend Erörterte zu beachten. Dem Genremaler dagegen ist möglichster Wechsel der Beleuchtung, daher von mehreren Seiten zu erhaltendes Licht erwünscht, eventuell sogar sonnige Beleuchtung. Ein geräumiges Zimmer ist vorzuziehen, damit man die Arbeit zuweilen aus einiger Entfernung übersehen kann. Als Farbe für Wände oder Tapeten empfiehlt sich warmes Grau, neutrales Olivengrün oder dunkles Krapprot. Gebohnter Fußboden oder Linoleum ist ebenfalls zu empfehlen. Überflüssige Möbel, Vorhänge und besonders Staub müssen vermieden werden.

Pinselführung.

Wer noch nie gemalt hat, wird wohl tun, zunächst, d. h. vor dem Malen auf Leinwand, Pinselübungen auf Skizzenpapier vorzunehmen und zwar mit langer und kurzer, steiler und geneigter Haltung des Pinsels, mit mehr oder weniger raschem oder regelmäßigem Strich, glattem oder rauhem Auftrag u. s. w.

Die verschiedene Wirkung des Auftrags, je nach der Richtung der Pinselführung, ist sorgfältig zu beachten. Zu diesem Zwecke bemalt man eine Anzahl Quadrate mit derselben Farbe, jedes aber in anderer Weise, eines tupfweise bei vertikaler Pinselführung auf gewöhnliche Art stark impastiert, dann in parallelen und zwar horizontalen, vertikalen und diagonalen Strichlagen u. s. w. Die tamponierte oder stark impastierte Fläche wird matt erscheinen, während die übrigen dem Beschauer gegenüber in sehr verschiedener Weise wirken werden.

Die Pinselführung, d. h. die Art und Weise, wie man den Pinsel, sowohl im allgemeinen, namentlich beim Auftrag der Deckfarben, wie zur Erreichung gewisser Effekte, so besonders der Lichter, oder zur Darstellung verschiedener Dinge, wie Laub, Gras, Pelzwerk u. s. w. zu führen pflegt, ist von großer Wichtigkeit, da von sicherer, leichter Pinselführung, besonders in Behandlung der Details, häufig die Wirkung der Gemälde abhängt. Sie ist vielfach eine individuelle, durch besondere Eigentümlichkeit den Darsteller sofort charakterisierende und hängt eng mit der weiterhin zu besprechenden Manier zusammen. Hauptsache bleibt aber immer, daß sie der Darstellung angemessen ist. Je freier, ungezwungener und sicherer die Pinselführung ist, desto bedeutender ist der Eindruck auf den Beschauer. Flüchtige, mit geringen Mitteln hingeworfene, geistvolle Skizzen bedeutender Meister werden deshalb, bei ihrer in der Regel lebendigen Charakteristik, von Kennern vorzugsweise geschätzt, da sie, von anderem abgesehen, oft

mehr die Genialität des Malers zeigen, als nach allen Regeln der Kunst ausgeführte Arbeiten.

Dem Anfänger rate ich zu gelegentlichem öfteren Besuche von Gemäldegalerien, um daselbst die so sehr verschiedene Art der Pinselführung älterer und neuerer Meister zu vergleichen, so die harte, spitze und flüchtige bei Teniers, J. Breughel u. a., die weiche runde, dabei höchst sorgfältige, bei vielen Holländern, z. B. bei Everdingen, van der Helst, die sehr eigentümliche bei F. Hals, während J. Steen, in flotter Pinselführung ungemeine Vielseitigkeit zeigend, jede Manier beherrscht, dann die großen Italiener, sowie Dürer, Holbein, Rembrandt, Rubens, Velasquez u. v. a. bis auf die heutige Zeit, aus deren vergleichendem Studium sehr viel zu lernen ist.

Die Pinselführung eines Meisters nachzuahmen, ist indessen oft sehr schwierig, weshalb in Farbe und Ausdruck oft recht gelungene Kopien in der Regel von Kennern des Meisters sofort als solche erkannt werden. Ist doch der sich selbst kopierende Maler mitunter dem Original gegenüber insofern im Nachteil, als er, an dasselbe gebunden, nicht mehr momentanen Eingebungen folgen darf.

Sichere und bewußte Pinselführung ist neben natürlicher Begabung lediglich das Resultat längerer Übung. Sie kann deshalb nie schon dem Anfänger eigen sein, welcher sich nicht dem Wahn hingeben darf, als seien kecke Pinselstriche ins Blaue hinein vollständig genügend, um geniale Arbeit zu liefern.

Bei Darstellungen, die sich, wie es bei Porträts und Stillleben häufig vorkommt, von einem einfarbigen Hintergrunde abheben, sehe man darauf, daß letzterer in den Konturen des Gegenstandes entgegengesetzten Strichlagen ausgeführt wird, also in den meisten Fällen in horizontalen Strichen. Es macht sich hier sehr gut, wenn man die Pinselstriche auf der einen Seite hinter der Figur verschwindend und auf der andern wieder hervortretend verfolgen kann.

Farbenmischung *).

Da die unendlich verschiedenen uns in der Natur gebotenen Farben fast durchgängig den gebrochenen Tönen angehören, ist das Mischen beliebiger Töne oft sehr schwierig. Der Theorie nach

*) Guichard, E., La grammaire de la couleur. 765 planches coloriées, reproduisant les principales nuances obtenues par le mélange des couleurs franches, entre elles en y comprenant les nuances remontées ou rabattues à l'aide du noir et du blanc. 5 Vol. Paris, S. Motteroz.

bestehen zwar alle gebrochenen Töne aus den drei Primärfarben, allein in der Praxis läßt uns diese Theorie insofern oft im Stich, als es zur Erzielung mancher Nuancen durchaus nicht einerlei ist, welcher Pigmente wir uns bedienen. Manche Tonreihen erfordern ganz bestimmte Farben und können nicht mit jedem beliebigen Blau, Rot oder Gelb u. s. w. hergestellt werden. Dies zeigt sich namentlich bei den sogenannten feinen Tönen, unter welcher Bezeichnung diejenigen verstanden werden, welchen man nicht allenthalben auf Bildern begegnet. Letztere, deren Darstellung jedem geläufig ist, werden deshalb von den Franzosen als „tons communs" bezeichnet. Graue Töne herrschen in der Natur, wenigstens in der Landschaft und im allgemeinen entschieden vor.

Jeder in der Natur vorkommende Farbenton wird also theoretisch aus den drei primären Farben herzustellen sein. Mischungen aus je zwei primären Farben werden durch den Zusatz der dritten zunächst abgestumpft, dann in Grau, bei weiterem Zusatz in Braun und in mehr oder weniger farbiges Schwarz übergeführt. In der Öltechnik treten aber noch die Gegensätze Schwarz und Weiß als Farben in die Mischungen ein und gestatten so, sowohl als Zusätze zu einzelnen Farben wie zu Mischungen, abermals unendliche Abstufungen der Farben und Töne vom hellsten Licht bis in den tiefsten Schatten. Man wird einen Ton nur dann richtig treffen, sobald man das Material vollständig beherrscht und über die Wahl der im speziellen Falle notwendigen Pigmente nicht im Zweifel ist. Die richtige Kenntnis der vielfach sehr feinen Unterschiede erfordert neben höherem Farbensinn eine nur durch lange Übung zu erlangende Ausbildung des Auges. Beim Mischen komplizierter Töne beachte man zunächst die Regel, der vorherrschenden Farbe die übrigen nach und nach in geringer Menge bis zur Erreichung des beabsichtigten Tones zuzumischen.

Der Vorgeschrittenere wird mit zunehmender Beherrschung der Farbe immer mehr zur Ansicht gelangen, daß die Töne, die er im Anfang nur mühsam mit ganz bestimmten Farben zu mischen im stande war, oft mit zahlreichen anderen herzustellen sind. Man kann dann manche „unentbehrliche" Farbe bei fleißigem Arbeiten monatelang nicht auf der Palette haben, ohne daß es den Bildern anzumerken wäre, so daß sich jeder nach längerem Arbeiten, eigenem Farbensinn folgend, seine besondere Farbenskala wählen wird. Sehr übend erweist sich Darstellung derselben Tonreihen unter Anwendung verschiedener Farben.

Die Pigmente sind übrigens nicht selten von so eigenartigem Ton, daß letzterer durch Mischung dritter Farben, teils gar nicht, teils nur schwierig, oder unvollkommen und abweichend, erreicht werden kann. Zur Erzielung feinster und reichster Farbenwirkungen reichen deshalb einige wenige Farben nicht aus, sondern

es bedarf da, wo bedeutende koloristische Wirkung erzielt werden soll, nicht selten der Verwendung der mannigfaltigsten, in Ton, Leuchtkraft und Durchsichtigkeit sehr verschieden sich verhaltender Pigmente.

In der Landschaft selten, aber in figuralen Kompositionen, in Stillleben, Tier-, Frucht- und Blumenstücken, kommen häufig glanzvolle, auffallende, sonst kaum verwendbare Farben vor. In solchen Fällen, überhaupt überall, wo frische, blendende Farbe verlangt wird, sind Mischungen von mehr wie zwei Farben zu meiden. Immer aber suche man koloristische Schönheit mit möglichst einfachen Mitteln zu erreichen, und wo Mischung von zwei Farben genügt, stehe man von solchen aus drei oder vier Farben ab.

Kann der gewünschte Effekt mit einem Auftrag erreicht werden, so ist dies einem mehrmaligen Übergehen vorzuziehen, denn zu viele Störung der Farbe mit dem Pinsel begünstigt Schmutzfarben. Je weniger die Farben durch Mischung mit anderen in Berührung kommen, desto gesicherter ist die Haltbarkeit. Zu vieles Mischen begünstigt überdies immer chemische Veränderungen und Zersetzungen. Handelt es sich um einen hellen ruhigen Ton, dann darf man nicht, wie es oft geschieht, denselben durch Mischen mehrerer hellen Farben mit Weiß darstellen, und wo dunklere Töne genügen, läßt man besser die helleren weg, da letztere meist in Mischung weniger sicher sind, wie matte und dunklere. Notorisch unhaltbare oder sonst stark zu Veränderung neigende Farben sind selbstredend möglichst zu meiden.

Wer nach der Natur malt, muß die Farbentöne sozusagen lesen, d. h. sofort die Mischungsverhältnisse jedes vorkommenden Tones beurteilen können, ohne unsicher umher zu tasten. Zu erfolgreichem Arbeiten sind daher gründliche Kenntnisse der Farbenmischung nicht zu umgehen und rate ich zu folgendem, etwas umständlichen, aber sicheren Verfahren, zumal Gewöhnung an konventionelle Töne für gewisse Zwecke der künstlerischen Darstellung wenig angemessen ist. Zunächst suche der Anfänger diejenigen Töne kennen zu lernen, die durch Zusatz von Schwarz oder Weiß zu den gebräuchlichsten Farben — in Gelb (hellem Ocker, Siena, Neapelgelb u. s. w.), Rot (Fleischfarben, Zinnober, Indischrot, gebranntem Ocker u. s. w.) und Blau (Ultramarin, Kobalt, Preußischblau u. s. w.), deren verschiedenes Grün durch Zusatz von Rot in Olivengrün übergeführt wird, in den verschiedensten Verhältnissen — sich darstellen lassen; dann Rot mit Blau (verschiedene Purpurfarben), hierauf mit Gelb u. s. w. — Bei Beachtung der sich ergebenden zahlreichen Nuancen nach Höhe

wie Tiefe, wird sich derselbe dann unter Beachtung des bereits Vorgetragenen bald heimisch in den Mischungen fühlen, vorausgesetzt, daß sein Farbensinn kein zu unentwickelter ist, in welchem Falle erfolgreiches Studium der Malerei überhaupt ausgeschlossen bleibt.

Hat der Anfänger diese Versuche erledigt, so mische er seine sämtlichen Farben mit Weiß und zwar in drei Modifikationen, auf je ein Teil Farbe gleiche, doppelte und halbe Quantität Weiß. Sodann mische er zu jedem der erhaltenen Töne noch $^1/_4$, $^1/_2$ und 1 Teil einer weiteren passenden Farbe. Die erhaltenen Töne setzt man auf Streifen von Malpapier und sucht, durch öfteres Durchsehen, sich dieselben und ihre Mischungsverhältnisse einzuprägen. Versuchsreihen dieser Art sind äußerst instruktiv, können vielfältig variiert und dem Anfänger nicht dringend genug, auch bezüglich der Wirkung der Lasuren, empfohlen werden. Daß bei diesen Versuchsreihen aus chemischen Gründen unstatthafte Mischungen zu meiden sind, ist selbstredend. Beim Mischen auf der Palette streiche man die Farben nicht zu sehr auseinander, sondern mehr zu Häufchen; sie trocknen dann weniger rasch.

Umrißzeichnung.

Die Grundlage der Malerei bildet die Zeichnung. Fertigkeit im Zeichnen ist unerläßliche Bedingung, denn das reizvollste Kolorit ist wertlos, sobald die Grundlage verfehlt ist. Neben richtiger Verteilung von Licht und Schatten behaupten überdies die Formen den Vorrang vor der Farbe. Wer die Kunst zum Berufe wählen und sich besonders der Figurenmalerei widmen will, bedarf gründlichen, systematischen Zeichenunterricht.

Zeichnung darf jedoch nicht als Zweck, und Farbe als Nebensache, was eine zeitlicher Mode gemachte Cession, betrachtet werden, wie zu Zeiten der Kartonkunst. Karstens sowohl, wie Kornelianer und Nazarener, Genelli und Rethel, Kaulbach und Schwind betonten zu sehr den geistigen Gehalt der Darstellung, so daß dieselben schließlich von der irrigen Meinung erfüllt waren, der Kunstwert beruhe lediglich auf der Komposition. Die Farbe mehr als symbolisches Medium betrachtend, beschränkten sich dieselben auf einige Lokalfarben mittlerer Helligkeit, wobei realistische Auffassung ängstlich vermieden wurde, so daß jene Künstler die Technik des Kolorits ganz verlernten.

Die Zeichnung beschränkt sich lediglich auf Umrisse ohne Schatten. Korrekte Zeichnung, als feste Basis, schützt vor Enttäuschungen, erspart vieles Unangenehme und läßt sichere Pinselführung zu, wodurch die Töne klar bleiben. Die Umrisse zeichnet

man zwar leicht, aber doch so sorgfältig, daß unbestimmte Deutungen vermieden werden, sofern solche der Gegenstand nicht mit sich bringt.

Wolken zeichne man, weil steter Veränderung unterworfen, nur äußerst leicht, oder noch besser gar nicht, sondern gebe dieselben erst mit dem Pinsel. Ferne, Gebirg u. s. w. ist ebenfalls nur leicht und zart zu geben, aber doch korrekt und mit nicht zu geraden Strichen, ferne Gegenstände nur in der allgemeinen Form, ohne Detail, wie z. B. bei Gebirg die Silhouette genügt. Bei Bäumen hat man sich ebenfalls bestimmter Umrißlinien zu enthalten und letztere nur flüchtig anzudeuten, da Ausladungen, wie äußere Formen der Belaubung, durchaus freie, ungezwungene Pinselführung erfordern, welche sich nicht an streng vorgeschriebene Linien binden läßt. Stämme und Äste, soweit sichtbar, sowie Gegenstände des Vordergrundes, erfordern dagegen strengere Zeichnung und größere Berücksichtigung des Details, besondere Aufmerksamkeit aber architektonisches Detail, namentlich Giebel, Fenster, Türen, Schornsteine u. s. w., sowie Ornamentales.

Ein allgemein giltiges, bei der Landschaftsmalerei zu befolgendes System existiert nicht, vielmehr sind sehr verschiedene, gleich gute Resultate ergebende Methoden in Gebrauch, so daß fast jeder Künstler in anderer Weise zu Werke geht. Gewisse Regeln müssen aber immerhin bis zu einem gewissen Grad beobachtet werden. Nachfolgend dargestelltes, für Anfänger manche Vorzüge bietendes Verfahren wird von vielen Landschaftern angewendet. Hauptsache beim Landschaftszeichnen ist Erfassen des Charakteristischen in den Formen, und das Betonen der Massen in Licht und Schatten.

Man wähle helle, rahmfarbige Pappe oder Leinwand in nicht zu kleinem Format (größeres wie 45 : 30 oder 50 : 35 ist vorerst zu meiden), damit breite Behandlung möglich ist und gebe die Zeichnung, soweit geboten, mit festen, bestimmten Umrißlinien, sei es mit Kohle, Rötel oder Kreide. Gewöhnlich bedient man sich für die Hauptumrisse weißer Kreide oder Kohle, letzterer als vorzüglichstes Material, da kein anderes gleiche Freiheit in der Ausführung, sowie im leichten Anbringen von Korrekturen ermöglicht, während man kleine Details mit schwarzer Kreide oder mit Rötel gibt, wozu dieselben, da sie sich besser spitzen lassen und Kohle leicht schmutzt, geeigneter sind. Bleistiftzeichnung ist, als Lasuren und dünne Farbenlagen durchdringend, zu meiden.

Kreidezeichnung führt leicht zu jener zahmen Ausführung, die man häufig bei Dilettanten sieht, die viel kopiert haben, sowie zu Mangel an Bestimmtheit und Freiheit, also an Eigenschaften, nach welchen der

Anfänger vorzugsweise trachten soll. Man trete öfter einige Schritte zurück, um die Zeichnung und später die Malerei mit dem Vorbild zu vergleichen, und bringe beide zuweilen dicht nebeneinander, da sich dann Ungenauigkeiten rasch zeigen. Die so häufig bei Anfängern schief geratenen, oder nach links geneigten Vertikalen lassen sich gut durch einen Überblick im Spiegel ermitteln, weil dieselben dann, nach rechts geneigt, dem Auge leichter auffallen.

Ist der Entwurf gelungen (etwa nach einem Stillleben), dann stäubt man die losen Kohleteilchen mit dem Taschentuch weg und zeichnet sorgfältig mit schwarzer Kreide oder Rötel nach. Um bei der Untermalung die Vermischung der Kohleteilchen mit der Farbe zu hindern, übergeht man dann die Umrisse, mit spitzem Pinsel, leicht mit einem mit Terpentinöl verdünnten, warmen, rotbraunen Ton ohne Weiß, etwa mit Umbra allein, oder mit Indischrot oder Lack gemischt, oder auch mit Schwarz und Indischrot und vielleicht mit ganz wenig Trockenöl; das macht markig. Es ist Gewohnheits- und Geschmackssache. Selten finden sich zwei Maler, die dieselben Farben benutzen. Die Umrisse im Licht halte man dabei sehr fein, die im Schatten stärker.

Ungeübtere Zeichner können auch die Zeichnung erst auf Papier entwerfen und dieselbe nach Richtigstellung durchzeichnen, oder mit Kalkierpapier in Blau, Rot, Schwarz u. s. w. kalkieren, zu welchem Zwecke die Rückseite des Papiers mit Rötel tüchtig bestrichen und dieser mit einem Wischer gleichmäßig verwischt wird. Man heftet dann das Papier in gerader Richtung mittelst einiger Heftnägel auf die Leinwand und übergeht die Zeichnung, ohne stark zu drücken, mit einer stumpfen Nadel. Will man aber die Rückseite der Zeichnung nicht beschmutzen, so kann man sich auch eines ebenso bestrichenen, besonderen Blattes bedienen, welches man zwischen Zeichnung und Leinwand legt.

In neuerer Zeit legt man zuweilen den Vorder- und Mittelgrund der Landschaft zuerst mit Aquarellfarbe an, ein Verfahren, welches sich mehr und mehr Anhänger erwirbt und Untertuschung genannt wird. Die Aquarellfarbe haftet mitunter schwer auf dem Ölgrund, was aber durch Zusatz von etwas Ochsengalle gehoben wird. Die Luft bleibt unberührt, nur über den unteren Teil derselben legt man, etwa vom Horizont beginnend, einen aus gelbem Ocker und hell Englischrot gemischten Ton (oder gebrannte Siena), welchen man nach unten allmählich verstärkt. Ist dieser Ton ganz trocken, so setzt man mit Van Dyckbraun oder mit gebrannter Umbra, immer noch in Aquarellfarbe, alle Gegenstände ein, namentlich die Figuren und die

Details des Vordergrundes, welche etwas eingehender behandelt werden können, so daß alle Schattenpartien sich sofort auszeichnen. Dieses Braun gibt dem Vorder- und Mittelgrunde bei dem späteren Übergehen mit der Ölfarbe etwas Markiges, was dem Anfänger auf andere Weise nicht leicht gelingen würde.

Diese Untertuschung ist übrigens nur da zu empfehlen, wo viele und tiefe Schatten vorkommen, oder wo die Beleuchtung eine vielfach unterbrochene, mit vollen und Halbschatten wechselnde ist, und zwar vorzüglich deshalb, weil sie die richtige Verteilung von Licht und Schatten gleich zu Anfang feststellt, andererseits aber auch, weil man die Töne der Untertuschung oft bis zur Untermalung durchscheinen lassen kann, woraus große Klarheit der Schattentöne resultiert. Nach dieser ersten Anlage beginnt der systematische Gang der Malerei in Öl. Es folgt nunmehr die Untermalung und später die Übermalung, mit welcher das Bild bis auf die letzten Retouchen und Drucker fertig gemalt wird. Ganz streng kann sich der Landschafter übrigens nicht an diese systematische, mehr der Praxis des Porträtmalers angepaßte Einteilung halten. Bevor wir zu der Untermalung übergehen, bleiben noch einige besondere Arten des Auftrags der Farbe zu erörtern.

Etwa ein halbes Dutzend weiche Farbstifte (Hauptfarben) erweisen sich später nützlich, um namentlich an Staffage u. s. w. die Wirkung einer einzusetzenden Farbe zu prüfen. Bei befriedigendem Ergebnis wird der Versuch durch Ölfarbe ersetzt, andernfalls mit nassem Schwamme weggewischt.

Impasto. Lichter und Schatten.

In der Öltechnik gilt als Grundsatz, alle dunkleren Teile und Schatten, sowie ferne, zurücktretende Teile, weil so am besten wirkend, nur mit dünner Farbe zu geben, während die Lichter, wie überhaupt alles, was nicht zurücktreten, sondern glanzvoll und leuchtend erscheinen soll, kräftig, mit dicker, steifer Farbe und vollem Pinsel, fett und saftig aufgesetzt werden, weil helle Töne, besonders Weiß, das Licht am stärksten zurückwerfen. Letzteres von Tizian mit Vorliebe geübte Verfahren nennt man Impasto — Impastieren. Man bedient sich hierzu zweckmäßig längerer, aber nicht zu schwacher Pinsel, da solche die Farbe besser von sich geben.

Je glanzvoller das Licht wirken soll, desto dicker muß demnach die Farbe aufgetragen werden. Der solide Auftrag hat aber insofern eine Grenze, als durch zu große Anhäufung der Farbe, in gewisser Beleuchtung,

falsche Schatten und, durch diese bedingt, unerfreuliche Effekte hervorgerufen werden.

Der Anfänger beachte, alle im Licht, Halbschatten oder Schatten, in Helligkeit gleiche oder ähnliche Stellen in möglichst gleicher Stärke des Auftrags anzulegen, da die harmonische Wirkung mit hierauf beruht. Würden solche Stellen bald mit dünner, bald mit dicker Farbe aufgesetzt, so würde das Bild ein fleckiges Aussehen erhalten. Dabei sind alle Töne möglichst treffend, fett und voll, einzusetzen und leuchtende Stellen besonders zu betonen.

Das Impastieren wirkt schon in sofern günstig, als dick und ungleichmäßig aufgetragene Lichter an den Erhöhungen der Farbe die Lichtstrahlen auffangen und so mit den glatten Schattentönen lebhaft kontrastieren, wie an Stämmen, Gestein, bei aus der Silhouette der Bäume und Gesträuche stark vortretendem Blattwerk (zum Abheben von der Masse) u. s. w. Man impastiert deshalb oft in der Absicht, lediglich durch das auffallende Licht Rundung und Relief zu erzeugen und so einzelne Punkte und Flächen bei Gestein, Metall, Schmuck u. s. w. funkeln zu lassen, ein Kunstgriff, welcher indessen nur sparsame, vorsichtige Anwendung zuläßt. Pastose Aufträge halten ihre Farbe am besten, während dünne Farbenlagen, je nach dem Untergrund, immer wärmer oder kälter erscheinen.

Scharfe Lichter, wie sie im Stillleben an Glas, Porzellan, Metall, poliertem Holz, dann bei Stoffen und schäumendem Wasser vorkommen, werden ebenso behandelt. Diese kleineren Lichter, besonders die blitzenden auf Wasser, wirken aber nur dann günstig, wenn sie keck, mit einem einzigen Pinselstrich aufgetragen sind, also ohne ängstliches Hin- und Herpinseln sofort sitzen, wie denn in der Malerei überhaupt alles Dreiste eigentümlich frisch und ansprechend wirkt, was ängstlich zustande gekommenen Dingen gänzlich abgeht.

Impastierte Stellen dürfen sich dem Beschauer nie als wirkliche Höhen darstellen, da sie sonst als Kleckse wirken, und wenn dies auch hin und wieder bei bedeutenden Meistern, z. B. bei Rembrandt und Makart vorkommt, so sind dieselben doch nicht gerade hierdurch berühmt geworden. Überhaupt läßt allzu gehäufte Farbe weder feine Modellierung noch geeignete Ausarbeitung zu. Immerhin sei man nicht ängstlich im Impastieren der Lichter, da andernfalls leicht kalte, glatte, ausdruckslose Arbeiten entstehen. Selbstredend dürfen kleine Bilder nicht so stark impastiert werden, wie größere, und muß das Impasto ebenso wie der Grad feiner Ausführung, diesem Verhältnis Rechnung tragen. Auch die Luft darf nicht zu stark impastiert werden, man beschränkt hier das Impasto

möglichst auf die Lichter der Wolken und hält das übrige ein wenig glatt. Wasser wird ebenfalls glatt gemalt.

Viele Künstler bedienen sich zum Impastieren, vorzugsweise wo es sich um größere Flächen handelt, des Palettemessers und Spachtels, da dieselben dann mit entsprechender Glätte gegeben werden können. Ein auf diese Weise geschickt etwa über die Luft gelegter, der Stimmung entsprechender Ton ist tatsächlich überraschender Wirkung fähig. Dieses schwierige und nicht ganz ungefährliche Verfahren eignet sich jedoch nur für bereits sehr erfahrene Hände.

Die Schatten halte man möglichst klar und hüte sich vor scharfen Rändern, vor Schwärze, sowie vor Schmutzfarben. Besondere Vorsicht verlangen sehr tiefe Schatten und dunkle Drucker, die in warmem Ton und möglichst durchsichtig zu halten sind, also nicht viel Blau enthalten dürfen. Überhaupt dürfen weder Schatten, Striche noch Punkte, wie tief sie immer in der Farbe sein mögen, als schwarze Flecke erscheinen oder, wie der Künstler sagt, ein Loch in das Bild machen. Man muß immer in den Schatten hinein sehen können.

Erste Versuche. Untermalung. Kopieren. Manier.

Der Anfänger, der zum erstenmal mit Palette, Pinsel und Malstock in der linken Hand an der Staffelei steht, wird diese Stellung nicht gerade bequem finden. Sie ist aber die angemessenste und bald wird er sich an dieselbe gewöhnt haben.

Man setzt gewöhnlich, vom Daumenloch anfangend, folgende Farben auf die Palette: Weiß, Neapelgelb, gelber Ocker, gebrannter Ocker, Zinnober, Rosakrapp, gebrannte Siena, Bitumen, Blauschwarz, Kobalt, Ultramarin und Preußischblau. Die Ölnäpfchen werden an der Palette befestigt, eines halb mit Mohnöl gefüllt, zum Reinigen der Pinsel, das zweite halb mit Trockenöl, dem etwa sechs bis acht Tropfen Kopalfirnis zugesetzt sind; letzterer Zusatz macht die Farben brillanter und durchsichtiger und wurde von allen Koryphäen der Malerei angewendet (Van Eyck, Tizian, Correggio, Veronese, Rubens, Van Dyck, Jordaens, Rembrandt u. a.).

Manche Künstler verwenden bis vier Näpfchen, Nr. 1 mit Lein- oder Mohnöl, Nr. 2 mit Kopalfirnis, Nr. 3 mit Mischung des letzteren mit Bernsteinfirnis und Nr. 4 mit Lavendelöl.

Für erste Versuche und bis zu gründlicher Aneignung der Technik, ist zunächst das Kopieren einiger Studienblätter zu empfehlen, welchem womöglich das einiger Bilder besserer Meister folgen sollte, die meist nicht schwierig

zu beschaffen sind. Nicht minder belehrend sind Übungen nach auf einem Tisch zusammengestellten Stillleben, Altertümern aller Art, Fayencen u. s. w. In der Farbe hat man sich genau an die Vorbilder zu halten, ebenso in der Malweise, falls man nach einem Gemälde kopiert. Vor allem arbeite man ruhig, ohne Übereilung, und suche sich dabei über alle Einzelheiten klar zu werden, denn nur so gelangt man dazu, später alles mehr mit einem Blicke übersehen, oder vielmehr erfassen zu können. Hierbei bedient man sich mehrer flacher, breiter Borstenpinsel verschiedener Größe (soweit tunlich je einen für die Haupttöne), welche man übrigens, bei häufigem Wechsel der Farbe, während der Arbeit öfter reinigen muß. Die Farbe behält ihre volle Frische für einen Tag.

Die hier vollzogene Trennung in Unter- und Übermalung fällt in der Praxis häufig weg und stehen sich beide keineswegs immer als Gegensätze scharf gegenüber. Diese Trennung ist lediglich mit Rücksicht auf den Anfänger vorgenommen und ist man für gewöhnlich durchaus nicht genötigt, auf spätere Übermalung Rücksicht zu nehmen. Der bereits mit der Technik Vertraute wird sogar stets darauf ausgehen, schon von vornherein die beabsichtigten Effekte zu erreichen, so daß die Übermalung wegfällt.

Nur bei Gemälden, die hohe Vollendung erreichen sollen, dürfte wohl ausnahmslos nach dem hier aufgestellten Schema, Untermalung (naß in naß, unter Vermeidung trocknender Malmittel), Übermalung, Retouche und Lasuren, verfahren werden.

Die Untermalung soll eine sichere Grundlage für die weitere Farbengebung bieten, also die Übermalung erleichtern, so daß man bei letzterer vorzugsweise durchsichtige Farbe verwenden und so das Bild vollenden und modellieren kann. Sie bezweckt zunächst gänzliche Bedeckung der Leinwand mit Deckfarbe, sodann richtige, wenn auch noch nicht ganz bestimmt markierte Formengebung, sowie das Einsetzen der Lokalfarben in solcher Kraft, daß die Gesamtwirkung, der Effekt, in Farbe, Licht und Schatten, wenn auch noch in vorwiegend die Massen betonender, mehr dekorativer Weise, bereits deutlich in die Erscheinung tritt.

Es ergeben sich hierbei zwei nahezu gleich empfehlenswerte Manieren, deren erste, in technischer Hinsicht höchst einfache, keinerlei Schwierigkeit bereitende und der Untertuschung ähnelnde, wenigstens für die ersten Versuche in Figurenbildern, wie in Landschaft vorzugsweise Berücksichtigung verdient. Die Ölfarbe wird hierbei entweder ganz dünn oder mit Terpentinöl, dem mit der Pinselspitze sehr wenig Trockenöl (1 : 100 bis 1 : 50) oder auch

einige Tropfen Sikkativ zugemischt worden sind, verdünnt aufgetragen. Man gibt also ganz dünn und flüchtig die allgemeinen Effekte in Licht- und Schattenmassen, sowie die hauptsächlichsten Lokaltöne an, was rasch von statten geht, so daß man in kurzer Zeit die ungefähre Licht- und Farbenwirkung des Bildes beurteilen kann. Der Schwerpunkt liegt alsdann in der Übermalung, welcher alle Einzelheiten aufgespart bleiben.

Mann nimmt zuerst Luft und Ferne vor und geht dann, immer nur den herrschenden Lokalton angebend und die warmen Töne besonders hervorhebend, auf Mittel- und Vordergrund über, so daß helle und dunkle Lokaltöne, Lichter und Schatten, genügend geschieden erscheinen. Alle Details, sowie die, bei gegen die Luft gestellten Bäumen, oft zahlreichen Lichter im Laub, bleiben, falls sie nicht größer sind und wesentlich zur Formengebung beitragen, unberücksichtigt.

Die zweite, bei schon vorgeschrittener Technik mehr zu empfehlende, aber auch für Anfänger nicht auszuschließende Manier bedient sich soweit tunlich ausschließlich der Deckfarben. Man gibt Lichter wie Schatten heller, matter und gedämpfter, um eine leuchtende, feste Grundlage zu erhalten, die tiefsten Schatten aber entschieden wärmer, damit dieselben beim Übermalen mit sehr dunkler Farbe nicht in Schwärze fallen oder wie schwarze Farbe wirken. Neutrale braune und helle graue Töne werden vorwalten, und werden oft größere Teile der ersten Anlage bei der Vollendung unverändert bleiben.

So ist der Gang der Arbeit im allgemeinen. Zunächst noch einige Ratschläge unter näherem Eingehen auf einzelnes.

Vor allem spare man nicht an der Farbe, und setze dieselbe ohne weitere Verdünnung, gerade wie sie aus der Tube kommt, mit kurzhaarigem Borstenpinsel ziemlich kräftig, in kurzen Strichen auf — lange sind weniger deckend — von links nach rechts und möglichst mit etwas wechselnder Dicke, — bald pastos, bald etwas dünner, (je kleiner das Bild, desto weniger Verschiedenheiten dürfen im Auftrag bemerkbar sein), fest nebeneinander hin, Ton neben Ton, ohne dieselben ineinander zu ziehen oder den Vertreiber anzuwenden. Die üble Angewohnheit, noch Öl zuzumischen, ist nicht allein unnötig, sondern sogar verwerflich, indem die Farben dann leicht nachdunkeln, mindestens rasch gilben.

Kommt die Farbe zu dick aus der Tube, so verdünnt man dieselbe mit Leinöl und etwas Kopalfirnis, gleichviel ob die Farben gemischt werden oder nicht. Bei Weiß dagegen nimmt man im Sommer besser Nußöl, im Winter Leinöl. Letzteres macht Weiß gern etwas gelblich.

Wo bescheidenere Töne gleiches leisten, stehe man von glanzvollen Farben ab, da durch das notwendige Brechen derselben mit anderen Pigmenten mehr verdorben wie gewonnen wird.

Alle Details, sowie kleinere Formen bleiben unberücksichtigt. Luft, Ferne und Mittelgrund setzt man mit dicker Farbe ein; die gegen die Luft gestellten Bäume, Dächer und deren Teile lege man dagegen im halben Luftton an und führe dieselben erst beim Übermalen in kräftiger Farbe aus. Den Mittelgrund gibt man in breiten Streifen unter nur annähernder Wiedergabe der Formen, und den Vordergrund nur mit Rücksicht auf die Massenwirkung in einer Licht- und Schattenfarbe, da alles kleinere Detail desselben später eingesetzt wird. Ebenso verhält es sich mit Wasser.

Glanzvolle blaue Luft untermalt man mit einem graulichen Ton aus Schwarz, Bleiweiß und Preußischblau, dem man, zur Vermeidung etwaigen Stiches nach Grün, eine Kleinigkeit Zinnober oder Lack zusetzen kann. Bei der Übermalung übergeht man mit Ultramarin.

Marinen untermalt man am besten mit graulichen, in den Schatten kräftigen Tönen, Wasser mit bläulichen und grünlichen Tönen mit Ocker und Ultramarin, die nach Bedürfnis mit Blau und Schwarz, oder Ultramarin mit Lack variiert werden.

Durch Schatten schärfer markierte Objekte werden mit dem Pinsel und der betreffenden Farbe bestimmt gezeichnet, hellstes Licht wie tiefster Schatten aber vermieden. Es empfiehlt sich, erst den Lokalton einzusetzen, dann die hellen und zuletzt die dunklen Partien zu behandeln; andere setzen erst die Mitteltöne, dann die Schatten und zuletzt die Lichter ein. Die Malweise wechselt in diesem Punkte, muß sich übrigens auch oft nach dem Vorwurf richten. Rubens begann stets mit den Schatten.

Die Schatten untermalt man, je nach der Farbe des Gegenstandes, mit kalten, blaugrauen, grauvioletten oder graugrünen Tönen, die erst beim Übermalen mit wärmerer Farbe übergangen werden, aber stets gleichmäßig, glatt und nicht zu dunkel, damit man später nicht hellere Töne auf dunklere Farbe setzen muß, da solche Stellen sich trüben, die im Schatten so wertvolle Durchsichtigkeit einbüßen und wenig erfreulich wirken, da die helle Deckfarbe dann leicht als Nebel, Flor, oder Staub erscheint.

Manche Künstler untermalen die Schatten der Draperie, des Terrains, der Bäume u. s. w. mit einer Mischung aus Elfenbeinschwarz und gebrannter Siena. Andere untermalen dieselben mit durchsichtigen Farben, ohne irgend welche Deckfarbe. Jedenfalls empfiehlt sich, die Schatten möglichst transparent zu halten und in den Mischungen Weiß zu meiden, weil dieses die Schatten etwas schwer macht, und ist Ölzusatz möglichst zu beschränken.

Der Anfänger trage die Farbe immer frei und leicht auf, knete dieselbe nicht umher, was trocken und reizlos wirkt, sondern setze die Töne, ohne viel hin- und herzufahren, zu mischen, oder wieder mit neuer Farbe in bereits zähe gewordene zu gehen, auf, und vermeide, im Tone getroffene Partien nochmals zu berühren, da dieselben dann leicht an Transparenz und Schönheit verlieren. Rohen Auftrag, wie sehr zarte Farbengebung, suche

der Anfänger vorerst zu meiden, ebenso scharfe Ränder, die da, wo sie nicht hingehören, später zeitraubende Korrekturen erfordern. Die Umrisse sind deshalb lieber etwas stumpf zu halten, da dieselben jederzeit mit Leichtigkeit auf das schärfste betont werden können, was immer, wo notwendig, zweckmäßiger bei Vollendung des Bildes geschieht. Der Vertreiber wird in der Landschaft nur in der Luft und bei stillem Wasser gelegentlich angewendet.

Der Gang der Arbeit ist in der Praxis etwa folgender: Nachdem man die für Luft und Ferne nötigen Farben — etwa Weiß, Schwarz, Ultramarin, Coelinblau, hellen und hellen gebrannten Ocker, Goldocker, Zinnober u. s. w. — auf die Palette gesetzt (Weiß immer zunächst dem Daumenloch) und die nötigen Töne, namentlich die Haupttöne, in hinreichender Menge gemischt hat, beginnt man mit einem passenden Borstenpinsel — der passendste Pinsel ist stets der größte, der dem beabsichtigten Zwecke mindestens gleich gut dient, wie ein kleinerer — fast mehr tupf- wie strichweise arbeitend, mit der Luft in der linken oberen Ecke. Man geht, in der Richtung nach unten arbeitend und die Abstufungen der Töne genau beobachtend, auf Ferne, Gebirg u. s. w. über, in welchen dieselben Töne, hier und da durch tieferes Grau verstärkt, Anwendung finden. Bei grauer Luft werden Weiß, heller und gebrannter heller Ocker für die hellen Töne genügen, aus welchen durch Zusatz von Van Dyckbraun, Schwarz, roher und gebrannter Umbra, gebrannter Siena, Ultramarin, Berlinerblau und Zinnober die tieferen herzustellen sind. Die Töne werden nur nebeneinander gesetzt, noch nicht ineinander gearbeitet.

Größere Wolkenmassen — in Violettgrau, etwa mit Ultramarin, Weiß und lichtem oder gebranntem Ocker — sowie kleinere dunkle Wölkchen werden gleich eingesetzt, dagegen können kleine leichte, helle Wölkchen vorerst unberücksichtigt bleiben und später auf die trockene Farbe gesetzt werden. Kleine Wölkchen in Abendlüften können indessen zweckmäßig, nachdem die Luft fertig gestellt, gleich naß in naß mit gemalt werden. Keinesfalls dürfen dieselben ausgespart werden. Wolkige Lüfte legt man auch mit Blauschwarz oder sonst einem leichten Schwarz, Ultramarin und wenig Weiß an.

Hauptsache hierbei ist das Treffen der Töne. Der Anfänger wird hiermit am leichtesten zum Ziele gelangen, wenn er das Palettemesser zur Hand nimmt, nach bestem Ermessen jeden gerade notwendigen Ton durch Mischen genau zu treffen sucht, und dann die Probe auf dem Messer mit dem betreffenden Ton des Vorbildes oder des Originalgemäldes, dicht

daneben gehalten, in gleichem Licht und frei von Reflexen vergleicht, eine Manier, die größere Abweichungen in Farbe und Ton nicht aufkommen läßt, obwohl bei Luft und Wolken, überhaupt bei leuchtenden Tönen, die Pigmente öfter im Stich lassen. Man kann dann noch einen breiten Pinselstrich auf dem Bild probieren, um zu sehen, welche Farbe etwa noch zuzusetzen sein dürfte. Zwischen- und Übergangstöne mischt man aus den nebeneinanderstehenden Haupttönen auf der Palette gleich mit dem Pinsel. Der erste Mischungsversuch wird zwar kein glücklicher sein; er darf aber nicht abhalten, es immer wieder aufs neue zu versuchen, bis der Ton getroffen und die Mischung auf der Spitze des Messers kaum von dem Ton des Originals zu unterscheiden ist. So behandelt man die weiter notwendigen Töne. Dieses Verfahren ist zwar etwas langweilig, aber ein ganz vorzügliches, um genaueste Wiedergabe der Farbentöne zu ermöglichen und den Anfänger im Farbenmischen zu fördern.

Noch ein Beispiel zur Untermalung blauer Luft und Ferne, sowie größerer Wasserflächen ohne Schwarz. Man stellt aus Ultramarin und Weiß zahlreiche Nuancen von tiefem Blau bis zu fast reinem Weiß her. Man setzt nun in der dem Lichteinfall gegenüber gelegenen oberen Ecke den blauen Ton ein und geht von hier, in schiefen Lagen, in immer blassere Farbe über, so daß der blaue Ton beim Übergang in die Farbe des Horizonts kaum mehr hervortritt. Der Horizont zeigt meist rötliche, gelbliche, grünliche oder weißliche Farbentöne, welche mit Weiß versetzt auch für die hellen Ränder der Wolken dienen können.

Die Ferne ist meist in ähnlichen, jedoch blaueren Tönen, aber etwas dünner zu halten wie die Luft; beide müssen aber stets an demselben Tage gemalt werden, damit die Töne sanft ineinander gehen, ebenso sonstige im Ton gleiche oder zusammengehörige Teile.

Sind Luft und Ferne untermalt, dann läßt man die Arbeit trocknen, damit nichts von dem deckenden Grau unter die Töne des Mittelgrundes gerate, der hierdurch unter Umständen erheblich an Klarheit verlieren könnte. Notwendig ist diese Unterbrechung nicht, vielmehr ist in späteren Stadien des Könnens, die Untermalung des Bildes womöglich in einer Sitzung zu bewältigen. Geht dies aber nicht, dann läßt man beim Abbrechen der Arbeit, was nicht inmitten größerer Partien, oder im Licht, sondern, weil dunkle Farben weniger rasch trocknen, möglichst im Schatten zu geschehen hat, die Farbe nach den noch unbemalten Teilen hin, durch mit geringem Ölzusatz verdünnten Auftrag, zart verlaufen, indem man die Konturen etwas überschreitet.

Die in der Ferne mehr Lufttöne zeigenden Schatten werden, wie die Lokalfarben, je mehr man dem Vordergrund näher kommt, kräftiger,

und grüne Erde, rohe und gebrannte, Van Dyckbraun und gebrannte Umbra treten jetzt zu den Farben. Einzelheiten des Vordergrundes, wie Pfähle, Zäune, Felsen u. s. w. läßt man, wenn deren Ton stört, vorerst noch untertuscht stehen, oder man ändert denselben mit nicht zu dicker Farbe und behält immer noch die größeren Massen im Auge. Bei Grasflächen legt man, wie überhaupt im Vordergrund, zuerst den dunkleren Ton an, nicht zu dick, damit man die von demselben sich hell oder dunkel abhebenden Einzelpflanzen, Gräser u. s. w., bequem aufsetzen kann. Für die Vegetation des Vordergrundes kommen hauptsächlich rohe und gebrannte grüne Erde, heller und dunkler Ocker, rohe und gebrannte Siena, Neapelgelb und Kobalt in Betracht. Terrain, Gebäude und Bäume setzt man im Vordergrunde pastos ein, letztere nicht zu grün, am geeignetsten in einem rötlichen Ton, etwa einem leichten Orange. Für das hellere Laubwerk kann man etwa lichten Ocker mit Weiß, oder auch Neapelgelb nehmen, für dunkleres römischen Ocker. Sehr lebhaftes Grün erfordert hellen Ocker mit Preußischblau, zartes helles Grün, Ocker mit Ultramarin, die Schatten Gelb mit Blauschwarz, rötliches Grün Gelb mit Schwarz und roher oder gebrannter Siena. Gegen die Luft gestellte Bäume mit dünner Belaubung und zahlreichen durchblickenden Luftlichtern und ähnliche Gegenstände beachtet man nicht, sondern setzt dieselben erst bei der Übermalung ein.

Sollten einzelne Teile des Bildes während der Arbeit in einen, günstigem Auftrag weiterer Farbe nicht mehr zugänglichen Zustand geraten, so bringt man mit dem Pinsel etwas Lein- oder Mohnöl auf die betreffende Stelle und reibt mit einem Seidenlappen tüchtig ab.

Ist die Untermalung beendet, worüber Wochen hingehen können, so muß sie aus einiger Entfernung in den Hauptzügen einen allgemeinen Überblick der Darstellung geben. Man läßt dann das Bild am Licht, nicht etwa gegen die Wand gekehrt, an einem staubfreien Ort gründlich trocknen. Etwas Zugluft ist sehr förderlich und verhindert das Gilben des Öles. Im Sommer wird das Bild in drei, im Winter etwa in acht bis zehn Tagen trocken sein, was man durch den haftenden Hauch oder durch Berühren der schwarzen und braunen Töne, sowie der Lackfarben feststellen kann. Sind die genannten Farben trocken, dann sind es auch die übrigen.

Soll das Bild rasch trocknen, dann kann man es auch der Sonne, oder, auf einen bis zwei Meter Entfernung, der Ofenwärme aussetzen. Im günstigsten Falle wird man aber vor 24 Stunden nicht daran weiter arbeiten können. Es empfiehlt sich deshalb, unter Umständen immer mehrere Bilder in Angriff zu nehmen, damit man wechseln kann, was sowohl dem Geiste, wie den Augen angenehme, anregende Erholung bietet.

Ist es absolut notwendig, täglich an demselben Bilde zu malen, so kann dies immer nur stellenweise geschehen, was indessen Anfängern nicht zu empfehlen ist. Jedenfalls beherzige man, nie ein Ölgemälde zu berühren, bevor es nicht ganz trocken sein sollte, außer es müßte noch ganz naß sein. Von in höchst seltenen Fällen anzubringenden besonderen Effekten abgesehen, ist nichts schädlicher, als an einem halbtrockenen Bilde weiter zu arbeiten. Auch bei feuchtem Wetter trocknen die Bilder nur sehr langsam, doch beugt minimaler Ölzusatz dann bis zu einem gewissen Grade vor.

Ich rate nochmals, die Untermalung möglichst hell und in wärmeren Tönen zu halten, da Herabstimmung der helleren Farben jederzeit möglich ist und kalte Farbe gegen das Ende, wo notwendig, immer noch aufgesetzt werden kann. Man beherzige dabei, daß jede Farbe nicht nur beim Trocknen im Ton sinkt, sondern auch im Verhältnis zu ihrer Deckkraft von dem unter ihr liegenden Ton beeinflußt wird, weshalb alle nicht über helle klare Untermalung gelegten Töne sich verändern und schon im Trocknen an Glanz und Kraft verlieren. Diesen Verhältnissen muß man Rechnung tragen und dürfen deshalb tiefe Töne und starke Schatten auch späterhin nicht zu stark eingesetzt werden, zumal die Zeit hier manches in befriedigender Weise ausgleicht.

Außer der vorgetragenen sind noch andere Methoden der Untermalung in Übung, von welchen noch einige erwähnt sein sollen. Manche Künstler untermalen nur Grau in Grau, was bei der Landschaft, mit vorwiegender Luftstimmung, manches für sich hat. Andere untermalen in mehr farbigem Grau, oder in stark nach Grau neigenden, teilweise ganz in Grau übergehenden Farben, eine empfehlenswertere Methode, da derartige Untermalungen im weiteren Verlauf recht warm und luftig wirken. Für erste Versuche im Modellieren sind diese Grisailstudien angelegentlich zu empfehlen und zwar nach Stillleben, Büsten, Kohlenzeichnungen, Akt u. s. w. Man setzt zu diesem Zwecke außer Weiß und Schwarz noch hellen Ocker und Zinnober auf und gebietet dann über eine Anzahl passender Töne; rosige (Weiß mit Zinnober), hellgelbe (Weiß mit Ocker, welche mit wenig Zinnober verdunkelt werden), Orange (Ocker und Zinnober) und bei Zusatz von Schwarz Rotbraun. Mit Schwarz und Weiß lassen sich alle Nuancen von Silber- und Blaugrau, und bei Zusatz von Gelb oder Rot zahllose Halbschatten herstellen.

Von anderer Seite ist empfohlen worden, vor Beginn der Arbeit und als gute Grundlage zu einem herrschenden Ton, Luft, Ferne und Mittelgrund mit einem mit Terpentinöl gemischten, neutralen Orangeton zu übergehen und in diesen hineinzumalen. Für den Vordergrund hat man endlich, als häufig empfehlenswert, eine Untertuschung mit Terpentinöl und Asphalt (für die Lichter mit mehr, für die Schatten mit weniger

Öl), angeregt, auf welche wann noch feucht weitergemalt wird. Diese Behandlung soll sehr klare Schatten ergeben, und da Terpentinöl schnell verfliegt und bald anzieht, d. h. zähe wird, sollen sich kleine Lichter und Details sehr zierlich wiedergeben lassen.

Geniale Künstler arbeiten überhaupt nach eigener Eingebung, weshalb ich, weiterem vorgreifend, hier einige Beispiele folgen lasse.

Leonardo untertuschte seine Bilder dunkelbraun und modellierte mit Grau. Die Fertigstellung erfolgte mit Lasuren. Auch die Mehrzahl der Niederländer haben in warmem Braun untermalt. So behandelte Bilder zeichnen sich meist durch ansprechendes Kolorit aus, indem die Lasuren durch die Untermalung zu sehr feinen grauen Tönen gestimmt werden, die aber erheblich hinter dem reichen Farbenspiel der Natur zurückbleiben. Rafael scheint seine früheren Bilder noch ganz in Tempera untermalt zu haben. Den Ölfarben hat er schon Firnis beigemischt. Die Venetianer haben nach Giorgione und Tizian ihre Bilder nur mit wenigen Farben (Schwarz, Weiß, Gelb und Rot, in den Schatten etwas Indischrot) hell und sehr pastos untermalt und Monate später alles sorgfältig verbessert. Nach dem Trocknen folgte die Übermalung, Lokaltöne mit durchsichtigen Farben, und zahlreiche Lasuren, die meist mit den Fingern bewerkstelligt worden sind, teilweise sogar mit Deckfarben, welchem Verfahren viele wunderbare Effekte in Tizians Bildern zugeschrieben werden. In der Luft wurden ebenfalls Deckfarben, sowie halb transparente Farben verwendet. Tizians Bilder sind übrigens sehr verschieden und äußerst willkürlich behandelt, indem er bei seinen Arbeiten meist momentaner Eingebung bei größter technischer Freiheit und Breite folgte. Oft ist alles grau untermalt und später mit Lasuren beendet, wobei so manches erst beim Fertigmalen auf das Bild kam. Einzelne Bilder zeigen braune Umrisse, dabei helle warme Untermalung und rötlich angelegte Schatten, mit sehr pastoser weiterer Ausführung. Für den Anfänger eignet sich freilich dieses bedeutender Wirkung fähige Verfahren nicht, aber bei Kopien und Studien nach Tizian geht man am besten in der angedeuteten Weise zu Werke. Vor Tizian malte Bellini ganz dünn auf weißen Grund. Man kannte eben die verfügbaren Mittel und Kräfte noch zu wenig, und Handfertigkeit wurde durch sehr feine Ausführung ersetzt.

Rubens und dessen Schüler Van Dyck und Rembrandt arbeiteten ebenfalls in der Weise der Venetianer, als der einzigen, für größere Gemälde geeigneten, ferner A. Brouwer und Ostade. Der jüngere Teniers malte dagegen Primabilder und zeigt die Grundierung, was seine Arbeiten sehr durchsichtig macht. Diese von den Holländern viel gepflegte Manier sei ebenfalls Interessenten zum Studium empfohlen. Rubens hat indessen, wie Tizian, zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden gemalt. Die oberflächliche Aufzeichnung ist in braunem Ton, seine Karnation in hellem Ocker und Zinnober gehalten. Die Schattenmassen sind mit transparenten Farben untertuscht und die Halbschatten der Karnation sind später, mit

weichem Pinsel, in flüssiger Farbe modelliert und naß in naß mit den Lokalfarben der Lichter vermalt. Die hellsten Partien sind pastos behandelt, die hohen Lichter mit zäher Farbe. In den Schatten ist mit Braun nachgeholfen und sind dann die bunten Reflexlichter in den dunklen Schatten der Karnation eingesetzt worden. Bei Untermalung der Gewandung hat Rubens mehr Deckfarben unter starker Betonung der Lokalfarbe angewendet. Er beginnt stets mit den Schatten. Seine transparente Malweise beruht mit auf der Vermeidung dunkler Pigmente in den Lichtern und heller in den Schatten. Er und Rembrandt scheinen in den Lichtern häufig mit Firnis als Bindemittel gemalt zu haben. Die Malweise des letzteren in seiner besten Zeit zeigt meist unvermittelt kühn hingesetzte Töne.

Bezüglich der Kopien ist folgendes zu bemerken. Historien-, Genre- und Porträtbilder beanspruchen in jeder Hinsicht getreue Wiedergabe, während man in der Landschaft, in Blumen- und Fruchtstücken, vielfach ungebundener ist, besonders in der Zeichnung. Es kommt z. B. in der Landschaft nicht darauf an, auf einem steinigen Wege oder im Felsengerölle jedes kleinste Steinchen, in einer Baumpartie jedes einzelne Blättchen, in einer Rasenpartie jedes einzelne Grashälmchen, oder bei spritzendem Schaum in einem Seestück jedes einzelne Schaumfleckchen nachzubilden, oder diese einzelnen Objekte genau zu zählen, ebensowenig wie man dies in einer Studie nach der Natur tun würde; vielmehr kommt es lediglich auf genaue Wiedergabe des Charakters, der Stimmung und der Behandlung an. Es ist ganz gleichgültig, ob an einem Baumstamm sich elf oder zwölf Risse finden und ob die Ausladung einer Laubpartie eine Blattspitze mehr oder weniger hat. Hauptsache bleibt, daß die Kopie dasselbe zu sein scheint und in der Totalwirkung als getreues Abbild gelten kann.

Anfänger sind geneigt, beim Kopieren die unbedeutendsten Details in Form, Farbe und Modellierung selbst da mit ängstlicher Genauigkeit wiederzugeben, wo, wie bei flüchtigen Skizzen, in Laub, Gras, auf Wegen, Stämmen u. s. w., dieselben ihr Dasein mehr dem Zufall wie der Absicht verdanken, was leicht zur Aneignung einer gewissen Manier führt. Wenn dies auch für die erste Zeit nicht ganz zu umgehen ist, so suche man doch, dem Fortschreiten der Technik entsprechend, allmählich auf freiere Wiedergabe auszugehen und statt ein Faksimile zu liefern, den allgemeinen Charakter getreu wiederzugeben, wobei die Art der Wiedergabe stets einen sicheren Maßstab der technischen Fertigkeit bietet.

Nun kann der Fall vorkommen, daß man das Bild eines alten Meisters ganz genau, d. h. als Faksimile kopieren will. Hierbei ist zunächst der Malgrund zu beachten, der tunlichst gleich sei

(Holz, Metall, Qualität der Leinwand u. s. w.). Noch wichtiger ist die genauere, in vielen Fällen sehr schwierig und häufig nur teilweise zu ergründende Erkenntnis des technischen Verfahrens, eine nur bereits bewanderten Darstellern leichter zugängliche Sache.

Nicht allein in der Farbe, sondern auch in der Malweise hat sich der Kopierende an das Original zu halten und wird wohltun, nicht etwa eine dem Meister fremde anwenden zu wollen. Vor Beginn der Malerei untersuche man das Bild auf diese Punkte hin und suche aus dem Kolorit zu eruieren, ob dasselbe vielleicht auf der Untermalung beruhe, und ob in diesem Falle das Bild mehr oder weniger farbig, ob es grau oder gar rot untermalt, ferner ob es auf Kreide- oder auf Bolusgrund gemalt ist, was alles in verschiedener Weise die Übermalung beeinflußt. Rote Untermalung kommt besonders bei Nachtbildern vor, um denselben Wärme und Klarheit zu geben, welche den hier angewandten dunklen Farben abgeht. So würde man, z. B. beim Kopieren einer Mondscheinlandschaft von Van der Neer, am besten die braunen Lichtpartien in der Landschaft und die grauen in Luft und Wasser mit Rot, das ganze aber in einem rotbraunen Ton untermalen und nur bei ganz tiefen Stellen von gebrannter grüner Erde Gebrauch machen.

Der Anfänger mag vielleicht von seinen ersten Farbenaufträgen wenig befriedigt sein, denn das Treffen der Töne, die harmonische Verbindung derselben und der verschiedenartige Auftrag erfordern Übung. Wiederholte Versuche werden jedoch zeigen, daß die Technik bei einigem Fleiße weniger schwierig zu erlernen ist, als es anfangs den Anschein hatte.

Der Anfänger beachte, daß beim Malen die Hand verhältnismäßig weit weniger in Anspruch genommen wird, als Auge und Verstand, und daß Arbeiten, bei welchen die letzteren vorzugsweise angestrengt worden sind, in der Regel die besten sein werden. Er gehe vorerst auch noch nicht auf „flotte Malweise“ und „allgemeinen Effekt“ aus, was erst in späteren Stadien des Könnens anzustreben ist und zunächst nur schaden würde. Vor allem gehe derselbe auf Breite, Auseinanderhalten der Massen und Unterordnung des Details unter die Totalwirkung aus, denn zahlreiche Gemälde ohne ausgebildetes Detail wirken lediglich durch letztere, sowie durch Stimmung.

Man werfe nie eine Skizze oder ein Bild weg, wie wenig befriedigend dasselbe zur Zeit erscheinen möge, indem manche nicht gerade schlechte Arbeit auf diese Weise in momentaner übler Laune vernichtet wird, was häufig in der Zeit der ersten Studien nach der Natur vorkommt. Ist man einer Arbeit überdrüssig, oder hält man dieselbe für mißraten, so stelle man sie auf längere Zeit

zurück. Betrachtet man das Bild dann später wieder einmal, so sieht man es häufig mit anderen Augen an und findet nicht selten manches Schöne darin, was veranlaßt, daran weiter zu arbeiten und es einem erwünschten Ende zuzuführen. Besonders gebe ich den guten Rat, an Studien nach der Natur jedes vermeintliche Verbessern zu Hause zu unterlassen.

Noch einige Worte über Manier. Man versteht hierunter zweierlei; zunächst eine in Technik, Formen- oder Farbengebung, in einzelnen Äußerlichkeiten u. s. w. oder auch sonstwie begründete Übereinstimmung oder Ähnlichkeit mit einem älteren oder neueren Künstler, ohne daß damit gerade eine abfällige Kritik verbunden wäre, sodann aber auch, und mit dem Begriffe des Fehlerhaften, die Nachahmung einer in der Subjektivität eines Künstlers oder einer Kunstschule begründeten, weder durch sachliche Angemessenheit, noch sonst motivierten, und somit verwerflichen besonderen Weise in dieser Hinsicht. Als Beispiel möge Fiesoles heitere Farbe in seiner Grablegung (Florenz, Uffizien), sowie die Farbengebung der Nazarener bezeichnet werden. Der Manier gegenüber wird Stil in gutem Sinne, dem Stil gegenüber aber Manier in der Regel in minder günstigem angewendet.

Jeder Künstler besitzt eine mehr oder weniger eigentümliche Weise oder Manier, die sich teils in der Auffassung, teils in der Pinselführung, teils im Kolorit, als unwillkürlicher Beleg seiner Eigenart zu erkennen gibt, denn die Technik ist etwas Angelerntes, was sich rasch dem Geist und der Empfindungsweise unterordnet. Nicht selten erkennt man an der Manier sofort den Darsteller, besonders wenn dieselbe mit Absonderlichkeiten verknüpft ist, bei Thoma, bei Böcklin, bei Duez, dessen Fächer und kleine Stillleben den Meister auch ohne seinen Namenszug charakterisieren, da Zeichnung und Farbenauftrag etwas höchst Persönliches und Eigenartiges besitzen, was sich in Worten nicht schildern läßt. Aber sieht man genauer zu, wie falsch und unnatürlich Licht und Farbe bei den aus Neutraltinte entwickelten Malereien des letzteren gegeben sind, und wie ein ganz unmöglicher Drucker oft die Massen um einen willkürlichen Mittelpunkt bewegt, so sieht man, daß die Manier nicht immer im Einklang mit den künstlerischen Grundsätzen steht. Ebenso wird nicht leicht jemand die Landschaft so sehen, wie Besnard, der 1870 in Paris an 40, mit flüchtigem Pinsel gezeichnete Studien, Skizzen und Veduten ausgestellt hatte. In der Nähe besehen waren es wirre Farbenflecke, aber aus einigen Metern Entfernung redeten die Linien und sangen die Farben, zumeist freilich sehr seltsame Melodien.

Manier macht sich übrigens häufig nur in der Technik geltend, so in Behandlung des Fleisches, der Haare, Bäume, Stämme, überhaupt der

Vegetation, des Mauerwerks u. s. w., welche sehr verschiedene, auf persönlicher Auffassung beruhende Manieren gestattet, weshalb weniger begabte Darsteller gerne wirksame Manieren bedeutender Künstler nachahmen. Tritt eine gewisse Manier in allen Arbeiten eines Künstlers auffallend hervor und an Stellen, die wesentlich verschiedene Behandlung erfordert hätten, so bezeichnet man die betreffenden Arbeiten als „manieriert".

Die persönliche Manier prägt sich am deutlichsten in den Studien und Skizzen nach der Natur aus, weshalb in diesen die Manieren geradezu ins Unendliche gehen. Doch muß sich immer die Manier möglichst wirksam dem Gegenstand der Darstellung anpassen, weshalb vor Aneignung gewisser stereotyper Manieren zu warnen ist. Schon Leonardo da Vinci hat in seiner Abhandlung über Malerei (32) vor der Nachahmung der Manier anderer gewarnt und empfohlen, „seine Zuflucht lieber zu der Natur selbst zu nehmen, als zu andern Meistern, die doch ebenfalls nur bei ihr in die Schule gegangen."

Der Anfänger gehe deshalb auch nicht darauf aus, für einen guten Kopisten zu gelten, indem dieses Prädikat gerade kein beneidenswertes ist; vielmehr bringe derselbe die Natur nach eigener Auffassung zum Ausdruck, bei welchem Verfahren bald die eigene Manier sich ausbilden wird und in welcher, bei entsprechender Veranlagung, selbst an sich öde Vorwürfe in anregender Weise wiedergegeben werden können (Schirmer, römische Campagna). Schon nach verhältnismäßig kurzer Zeit wird der Anfänger ziemlich sicher beurteilen können, welche Art technischer Behandlung er im allgemeinen, wie in besonderen Fällen, zur Erreichung der beabsichtigten Wirkung anzuwenden hat.

Alles Ursprüngliche besitzt in der Kunst eigenen Reiz, dessen Wert bei Nachahmung mehr oder weniger verloren geht. So steht auch der philiströse Klassizismus bei Schnorr, Cornelius u. a., genau betrachtet, der wahren Kunst sehr fern und repräsentiert lediglich ein leeres Spiel mit antiken Formen. Das offene Auge für die Natur darf deshalb nicht durch angenommene fremde Manieren getrübt werden. Ebensowenig darf aus übertriebenem Ehrgefühl die selbständige Auffassung in Einseitigkeit oder in dogmatische Abgeschlossenheit gegen alle äußeren Eindrücke ausarten. Gemälde, in welchen die Natur von der Manier beherrscht wird, können nur als künstlerische Kuriositäten gelten, wie hoch dieselben auch in sonstiger Beziehung stehen mögen und wenn auch närrische Käuze, mehr verblüfft wie bewundernd, derartige Arbeiten anstaunen.

Schleifen. Übermalung.

Ist die Untermalung vollständig trocken, so gilt es zunächst, etwaige in richtiger Sehweite unangenehm auffallende Anhäufungen trockener Farbe, Rauheiten, Pinselfurchen u. s. w.,

die später stören würden, sorgfältig zu entfernen, was bei größeren Flächen durch Abschaben mit einem fast wagrecht gehaltenen, d. h. im rechten Winkel über die Fläche geführten Radiermesser mit gebogener Klinge, dem Schaber, bewerkstelligt wird. Schmale Streifen entfernt man mit einem scharfen Tischmesser ohne zu schaben, worauf die Stelle wenn nötig frisch übermalt wird. Man schabe nicht mehr weg wie notwendig und vermeide Beschädigungen der Leinwand.

Bei nicht vollständig erhärteter Farbe ist diese Prozedur zu unterlassen, weil sonst die Malerei gründlich verdorben wird. Zu weiterem Glätten verwendet man Bimsstein, Sepia oder auch Sandpapier. Bei Sepia müssen die scharfen Kanten der oberen Decke sorgfältig entfernt werden, worauf die abzuschleifende Fläche mit Wasser übergangen und das in Wasser getauchte Stück Sepia, in der Art des Polierens, in kurzen, runden Touren über die Fläche geführt wird, wobei der entstehende Schlamm nach Bedürfnis entfernt wird. Bei Bimsstein, der weniger angreift, und deshalb minder häufig benutzt wird, verfährt man ebenso, doch muß das betreffende Stück vorher durch Anschleifen auf einem Stein eine glatte Fläche erhalten, was bei dem künstlichen, in Würfeln verschiedener Größe käuflichen Präparat, wegfällt. Hierauf wird das Bild mit Wasser abgewaschen (nicht mit Leinen, wegen der Fäserchen), und an der Luft oder in der Nähe des Ofens getrocknet.

Sobald man zur Übermalung schreitet, reibt man mit dem Finger sanft ein wenig Lein- oder Mohnöl über die Fläche, dessen etwaiger Überschuß durch Übergehen des Bildes mit einem weichen Pinsel wieder entfernt wird. Stellen, die etwa das Öl nicht annehmen wollen, werden durch Anhauchen gefügig. Diese Anreibung bezweckt den innigen Verband der neuen Farbenaufträge mit den früheren, so daß die Malerei den Eindruck macht, als sei ohne Unterbrechung gemalt worden.

Viele Künstler übergehen das Bild statt des Öls sehr dünn mit einer Mischung von „Kopal in Leinöl" mit ziemlich viel Terpentin, die in einem Näpfchen vorgenommen wird. Bei kleinen Bildchen reibt man die Flüssigkeit gleichmäßig mit dem Finger auf, bei größeren Bildern aber trägt man dieselbe mit großem Borstenpinsel entsprechend auf, aber nicht stückweise, da dies die Totalwirkung schädigen könnte. Die eingeschlagene Untermalung tritt nach dieser Prozedur vollständig heraus. Absolut notwendig sind diese Einreibungen nicht, aber ziemlich allgemein gebräuchlich, obgleich Abwaschen mit Wasser dieselben Dienste leistet. Die Farben schlagen ein, wenn die untere Schicht Farbe das Öl der darübergelegten aufgesogen hat, welchem Zustand man auch durch sehr dünnes Übergehen mit Mastix begegnen kann.

Man kann nun weiterarbeiten und bleibt der Gang der Arbeit im ganzen derselbe, wie bei der Untermalung. Bei der Übermalung, welche sich auf längere Zeit hinaus ausdehnen kann, bei welcher aber der Farbe oder dem Gegenstande nach Zusammengehöriges möglichst an demselben Tage fertig zu stellen ist, handelt es sich nicht, wie Anfänger des öfteren glauben, um Wiederholung der Anlage, gleichsam um eine zweite Untermalung und nochmaliges Übergehen aller Teile des Bildes mit Farbe, sondern lediglich um Modifikation der Untermalung, also um Ergänzungen von Fehlendem, Verbesserung aller Unvollkommenheiten, um charakteristisches Kolorit und Berücksichtigung aller Details. Als gelungen zu betrachtende Stellen bedürfen selbstverständlich weiterer Übermalung, die dann nicht zur Verschönerung beitragen würde, sondern sogar Gelungenes verderben könnte, nicht. Absolut zu vermeiden ist aus bereits bekannten Gründen das Übergehen nur halbtrockener Farbe, ebenso das Einreiben frischer Farbe in die noch dünne Haut der Untermalung.

Bei der Übermalung nimmt man wie überhaupt den Hintergrund, in der Landschaft also Luft und Ferne, die ohne Unterbrechung in einem fertig gestellt werden müssen, zuerst vor und geht dann durch den Mittelgrund in den Vordergrund über. In ersteren ist Wahrung der Luftperspektive zu beachten, weshalb Ferne und Mittelgrund nicht zu deutlich gehalten werden dürfen, indem man nur das Notwendigste und Charakteristischste gibt. Von Farben werden insbesondere die Krappfarben, Robertlack No. 7, gebrannter Karmin, Aureolin, Kadmium, gebrannte Siena, gebrannte grüne Erde, Van Dyckbraun, Asphalt, Preußischbraun, Elfenbeinschwarz, Ultramarin, Berlinerblau u. a. m. Verwendung finden. Gegen die Luft gestellte Bäume und andere Objekte gibt man, sobald die Luft trocken ist, mit den übrigen nicht übergreifenden Teilen. Häufiges Zurücktreten und Vergleichung mit dem Vorbild ist in diesem Stadium der Arbeit dringend zu empfehlen. Man gewöhne sich, mit den Lokaltönen zu beginnen und aus diesen zu Licht, Schatten und Reflexen überzugehen. Zuletzt gibt man die hellsten Lichter, deren glanzvollste sich ergeben, wenn man dieselben bei der Untermalung mit Weiß einsetzt und später mit dem entsprechenden Ton lasiert. Beim Fertigmalen lassen überhaupt Lasuren vielseitige wirkungsvollste Verwendung zu, indem hier deren eigentliche Wirkungssphäre ist. Manche Töne zeigen ganz andere Farbenwirkung, sobald sie untermalt sind, wobei eine größere Anzahl der feinsten, reizvollsten Töne zum Vorschein kommen, die bei dem Primabild schwer oder gar nicht zu erreichen sind.

Zunächst stellt man das Original dicht neben die Untermalung, worauf alle in der Farbe nicht ganz gelungenen Töne, welche besonders bei Betrachtung aus einiger Entfernung oder im Spiegel in die Augen fallen, sofort richtig gestellt werden müssen. Hier und da wird man mit frischer

Farbe Formen zu ändern und andere Übergangstöne u. s. w. einzusetzen haben, bis die Wirkung vollständig entspricht. Zu dunkel geratene Stellen, welche der Aufhellung bedürfen, müssen mit entsprechender Deckfarbe pastos übermalt und kann nötigenfalls später noch eine Lasur darüber gelegt werden. Härten in Luft oder Wasser sucht man durch Schummern mit Weiß, Neapelgelb und Zinnober zu beseitigen, in kälteren Tönen mit Zusatz von Kobalt, also im ganzen mit Weiß, Blau, Rot und Gelb. Lichter, Schatten und Reflexe werden möglichst in Übereinstimmung mit dem Original eingesetzt. Zu dünne Schatten gibt man kräftiger und vereinigt sie wo nötig durch Halbschatten, und dunkle Töne werden durch dünnes Übergehen auf den notwendigen Grad der Tiefe gebracht, wobei eine gewisse Transparenz gewahrt werden muß, die, falls zu schwere undurchsichtige Farbe hineingemalt worden, nicht mehr leicht herzustellen ist. Überhaupt gibt man so ziemlich alles mit d ü n n e r Farbe; nur wo einzelne Stellen in Farbe oder Leuchtkraft gehoben werden müssen, kann noch impastiert werden. Unebenheiten und rauhe Flächen gibt man dann tupfweise mit dem mit dicker Farbe gefüllten Pinsel, Lichter aber kräftig mit voller Farbe und die hellsten und kleinsten mit keckem, sicherem Pinsel — mit Bravour — aber stets unter genauester Berücksichtigung des besonderen Charakters im Original. Sehr scharfe Lichtstreifen erhält man, wenn man den mit Farbe gefüllten Pinsel auf der Platte ausstreicht und die Farbe nur auf die Spitze nimmt. Detail darf erst m i t p a s s e n d e m P i n s e l gegeben werden, sobald alle Töne richtig stehen. Zuletzt erfordern auch die Ränder der Töne sorgfältige Beachtung, weil an denselben vorzugsweise das S t o f f l i c h e, die Textur der Objekte, zum Ausdruck gelangt. Scharfe Ränder gibt man stets durch entsprechende Ränder der Farbe, die aber sonst und ganz besonders an Stoffen, Gewandung u. s. w. streng vermieden werden müssen.

Im Verlauf der nach den entwickelten Grundsätzen ausgeführten Übermalung muß die Arbeit dem Vorbild immer ähnlicher werden, bis beide zuletzt nebeneinander gestellt kaum mehr geringe Unterschiede zeigen. Sollten jedoch noch erhebliche Abweichungen bestehen, so ist nach Feststellung der Ursache alsbald das Nötige zu ändern. Durch öfteres Überarbeiten trüb gewordene Stellen schleift man am besten mit Bimsstein bis auf den Grund ab und versucht, es besser zu machen. Die Studie ist soweit beendet, sobald dieselbe im Zimmer dem möglichst weit davon entfernten Beschauer so erscheint, was in der Regel nur bei breiter Behandlung der Fall sein wird. Überhaupt empfehle ich dem Anfänger, vorerst nicht mit eingehenden, nur bei Beschauung aus nächster Nähe wahrnehmbaren Details die Zeit zu verlieren, da Detailmalerei an sich weiter keine Schwierigkeiten bietet. Die Klippen liegen für denselben vorerst im T r e f f e n d e r T ö n e in Licht und Schatten.

Vollendung. Retouche und Lasuren.

Ist die Übermalung beendet und vollkommen trocken, so werden sich bei Durchsicht abermals einzelne Stellen finden, die noch irgendwelche Veränderung, sei es nun in Farbe, Ton oder Modellierung wünschenswert erscheinen lassen. Hier wird ein Licht, dort ein Schatten noch zu verstärken sein. Derartige Verbesserungen werden vorzugsweise mit Hilfe von Retouchen und Lasuren bewirkt.

Unter Retouche versteht man letzte, zur Vollendung notwendige, sehr dünne Übermalung mit mehr oder weniger durchsichtiger, stets etwas dunklerer Farbe als die betreffende Stelle, behufs Besserung der dünner Farbe leichter zugänglichen Form, wie der Farbe, verbunden mit Wiedergabe etwa noch mangelnder Drucker und sonstiger Details, sowie hier und da auch von helleren Lichtern mit mehr oder weniger deckenden Farben. Unter Lasuren fallen dagegen jene meist dünnflüssigen Aufträge durchsichtiger Farbe, die in der Regel gleichmäßig über trockene, hellere Farben gelegt werden, um letztere in Ton oder Tiefe zu verändern.

Die Lasuren finden hauptsächlich Anwendung zur Verstärkung, Erwärmung und Herabstimmung von Schatten und Lichtern; sie entwickeln ihre volle Leuchtkraft auf bei der Untermalung mit Weiß impastierten Stellen, was bei Stillleben, Draperien, Gewandung, Schmuck, überhaupt bei allen glanzvolle Darstellung fordernden Entwürfen zu berücksichtigen ist. Andererseits kommen bei den Lasuren besonders jene schattigen, nur in diesem Stadium der Arbeit und auf keine andere Weise zu erreichenden farbigen Hauche und zarten Reflexe in Betracht, sowie die hohen Glanzlichter, die, weil auf der fetten Farbe nicht gut haftend, und deshalb nicht mit der notwendigen Entschiedenheit einzusetzen, bei der Übermalung noch nicht gegeben werden konnten.

Die Retouche wird also angewendet, wo in frühere Farbenaufträge noch hineingemalt, die Lasur, wo der Ton nur mit durchsichtiger Farbe verändert oder vertieft werden soll. Da im ersteren Falle meist mit besser trocknenden Farben gemalt wird, so bedarf es hier weniger Nachhilfe zum Trocknen wie bei den wenig Farbe in viel Medium enthaltenden Lasuren. Überhaupt kommen sowohl glanzvolle, wie tiefe Töne, bei maßvoller Anwendung durch Lasuren am meisten zur Geltung. In ausgedehntester Weise haben Tizian, dessen Gemälde über und über mit Lasuren bedeckt sind, nächstdem Correggio und Fra Bartolomeo die Lasuren verwertet.

Vor Auftrag der Retouchen werden die betreffenden Stellen leicht mit Kopaivabalsam oder einer der (S. 83 ff.) erwähnten

Flüssigkeiten, mit Robersons Medium u. s. w. eingerieben, jeder etwaige Überschuß aber mit Seidenpapier sorgfältig entfernt. Man kann auch ein wenig gebleichtes Mohnöl oder Leinöl mit etwa der Hälfte Speichel, auf der Palette mit dem Spachtel zu einer Art Salbe gemischt, in gleicher Weise anwenden. Hierdurch schwinden eingeschlagene Stellen, die wirkliche Farbe tritt heraus und gestattet ein richtiges Urteil bezüglich der anzuwendenden Töne, die so dünn wie wünschenswert aufgetragen werden können und sich mit der Unterlage dennoch fest verbinden.

Der Ton, mit welchem man die Retouche beginnt, muß entweder ganz oder mindestens halb durchsichtig und gleich dunkel wie die zu behandelnde Stelle sein. Mischungen mit teilweise deckenden Farben, aber ohne Weiß, wirken bei sehr dünnem Auftrag in der Art der Lasuren, oft prachtvoll, allein diese Behandlung erfordert große Geschicklichkeit, da sonst leicht Schwere und Trübung entstehen, und glasige, sowie unkörperliche Töne unbedingt vermieden werden müssen. Dem Anfänger ist dies Verfahren vorerst nicht zu empfehlen und wird derselbe besser in gewöhnlicher Weise, aber sehr dünn übermalen. Da dünn und mit wenig Öl aufgetragen, alle Farben mehr oder weniger durchsichtig sind, so läßt sich dann leicht beurteilen, was von der Untermalung stehen bleiben kann. Hier und da müssen auch noch verschiedene feine Linien gegeben werden, die sich in der weichen Farbe nicht früher anbringen ließen und, wo es das Detail verlangt, kräftige Drucker eingesetzt werden. Man überlege vorher die Wirkung, und setze dieselbe erst dann mit Entschiedenheit ein, damit der gewünschte Effekt nicht ausbleibt. Drucker müssen stets mit warmer Farbe gegeben werden, dagegen können die Töne heller oder dunkler gewählt werden, wie der Grund. Es läßt sich überhaupt erst dann alles sehen, was zur vollkommenen Heraushebung von Einzelheiten und zur Vollendung des Ganzen noch fehlt, wenn das Bild gleichsam fertig ist und, was wesentlich, im Rahmen steht.

Für feinere Zeichnung bedarf man hier zuweilen der feineren Haarpinsel. Lasuren müssen aber stets mit dem Borstenpinsel ausgeführt werden, der Firnis und Farbe mehr auseinander bringt, wodurch die Lasur dünner und durchsichtiger wird.

In den Lüften sind Retouchen wie Lasuren, besonders erstere, nur mit großer Vorsicht zu bewerkstelligen, weil die Farbe hier leicht ins Schmutzige fällt. Wer aber bereits die nötige Erfahrung und Geschicklichkeit besitzt, vermag durch diese Hilfen den Lichtern der Luft hohen Reiz der Farbe zu verleihen. Im Vordergrunde braucht man keinen Anstand zu nehmen, in dünn übermalte oder lasierte Stellen noch mit dicker Farbe hineinzumalen, da hier, wie bei steinigem, überhaupt rauhem Terrain u. s. w. möglichste Ungleichheit und Abwechslung im Auftrag oft erwünscht ist. Borstenstriche und Zufälligkeiten aller Art können mit Geschmack passend

verwertet werden. In diesem Stadium der Arbeit übereile man sich aber nicht, sondern gehe vorsichtig zu Werke, unterbreche die Arbeit öfters und betrachte das Bild von entfernteren Standpunkten aus, weil dann das Auge Mängel in Schatten und Licht besser erkennt. Über der Vollendung des einzelnen darf die Gesamtwirkung keine Einbuße erleiden, weshalb einzelne Partien sich dem Beschauer nicht in unangenehm pretentiöser Weise aufdringen dürfen.

Vor dem Auftrag der Lasur, die nur über vollständig trockene Farbe gelegt werden darf, wird die betreffende Stelle wie bei der Retouche behandelt, d. h. mit Kopaivabalsam u. s. w. vorsichtig angewischt und von letzterem, bei sehr dünnen Lasuren, auch der Lasurfarbe ein wenig zugemischt. Gehört letztere zu den schwer trocknenden, dann setzt man mit dem Spachtel etwas Trockenfirnis zu. Bei sehr hellen, reinen und kalten Tönen wird statt beider Präparate besser gebleichtes Mohnöl benutzt, weil erstere durch ihr Braun den Ton schädigen und leichter zum Bräunen und Gilben neigen.

Zu Lasuren eignen sich vorzugsweise die Krappfarben, Aureolin, gebrannte Siena, Asphalt, Ultramarin, Grünspan, die transparenteren Schwarz, Preußischblau und -braun, gebrannte grüne Erde u. s. w. Schöne Orangelasuren ergeben Mischungen von gelbem Lack, Siena oder Zitrongelb je mit hellem Krapp, Karmin oder Scharlachlack. Erstere je mit Ultramarin, Kobalt oder Preußischblau gemischt, liefern treffliche Lasurfarben für feines Grau. Unter Umständen lassen sich sogar manche Ocker verwenden. Farben mit größerer Deckkraft sind jedoch ungeeignet, indem solche Lasuren selbst bei vorsichtigster Behandlung gewöhnlich mit Trübung verbunden sind. Für Schattenpartien fügt man der Lasurfarbe gern eine wärmere Farbe, gebrannte Siena, Asphalt, Kasselerbraun, Beinschwarz u. s. w., für Halbtöne eine kältere, Blau oder Blauschwarz zu.

Die Lasur wird mit weichem, elastischem Borsten- oder auch Marderpinsel mit sicherer Hand über die betreffende Partie gelegt, was indessen nicht so ganz leicht ist und einige Übung erfordert. Ist die Farbe unangenehm im Auftrag, so vertupft man dieselbe mit dem Iltispinsel und glättet dann mit einem reinen Pinsel nach. Ist eine Lasur nicht gelungen oder hat dieselbe einen unerwünschten Effekt ergeben, dann kann man versuchen, mit einer anderen Farbe nochmals darüber zu lasieren um den erwünschten Ton zu erhalten, aber nur mit einer noch durchsichtigeren Farbe, weil sonst der Ton trüb und un-

durchsichtig wird. Ist z. B. ein Ton durch die Lasur zu grün ausgefallen, dann läßt sich sehr gut abhelfen, wenn man rasch etwas Krapp oder gebrannte Siena, aber recht dünn, darüber legt, wodurch der grüne Ton, ohne kälter zu werden, erheblich gemildert wird. Zu beabsichtigter Herabstimmung würde sich dagegen Übergehen mit Blauschwarz empfehlen. Ist jedoch eine Lasur zu braun ausgefallen, so ist Ultramarin, eventuell mit Blauschwarz anzuwenden, besonders in der Ferne, im Vordergrund dagegen Schwarz oder Berlinerblau.

Die mißlungene Lasur ist sofort mit dem Lappen, mit Leder oder Seidenpapier, bei kleineren Stellen mit dem Finger, oder noch besser mit zusammengeballter Watte wegzuwischen, jedenfalls so zeitig, daß sie weder Zeit findet, aufzutrocknen, noch die untere Farbenlage zu erweichen, und sich mit derselben zu verbinden, also am besten in der ersten halben Stunde, keinenfalls aber mehr nach Verlauf der zweiten. Mit den Wattebällchen tupft man die Lasur so lange auf (zu jedem Tupf ein frisches Bällchen), bis dieselben rein bleiben. Man pinselt dann etwas Öl über die gereinigte Stelle und tupft auch dieses in gleicher Weise bis zu vollständiger Reinheit auf. Andere rollen geriebene Brotkrummen mit flacher Hand darüber, bis diese nicht mehr beschmutzt werden, auch dann, wenn die Lasur vorher mit dem Lappen oder Leder weggewischt worden ist. Mit dem Aufsetzen der frischen Lasur eile man jedoch nicht zu sehr, sondern zögere lieber, damit die Unterlage nicht geschädigt werde.

Besonders häufig finden Lasuren Verwendung in Architekturen, Baum- und Felsenpartien, in den Schatten von Gewändern, sowie in Interieurs. In größeren Bildern kann man aber selbst größere Partien häufig am leichtesten durch ausgedehntere, über Licht und Schatten gelegte Lasuren mit sehr dünner Farbe mit den übrigen Teilen harmonisch verbinden. Lasuren über helle klare Lüfte und die Ferne vermeide der Anfänger; höchstens dürfte Kobalt mit geringem Zusatz anderer Farbe anzuwenden sein, während der Geübtere hier durch Lasuren prachtvolle Farbenstimmungen hervorrufen kann. Damit Nachdunkeln vermieden wird, suche man dieselben immer mit möglichst wenig Farbe und Öl herzustellen.

Viele Lasuren verschwinden übrigens mit der Zeit, besonders bei Restauration älterer Bilder, weshalb der Künstler dieselben vorsichtig anwendet und lieber mit voller Farbe gleiche Wirkung zu erreichen sucht. Auch den Anfängern ist letzteres zu raten, daneben auch Vorsicht bei den ersten Versuchen, damit nicht durch unpassende Anwendung von Lasuren jener in solchen Fällen so häufig sich einstellende unangenehme lederfarbige Ton, oder gar Monotonie, herbeigeführt werde.

Den Gegensatz zu den Lasuren bildet das sogenannte

Schummern. Man versteht hierunter das sehr lose, leichte, dünne Übergehen trockener dunkler Töne mit hellen Deckfarben, oder mit Weiß gemischten, meist perlgrauen Tönen, was im allgemeinen, ungeachtet gelegentlicher prächtiger Wirkung, nicht zu empfehlen ist. Es fordert in der Regel stärkeren Zusatz von Öl (Terpentin mit wenigen Tropfen Kopalfirnis oder Öl) u. s. w. und stimmt die Töne meist kälter und trüber, da es die Gegenstände unbestimmter erscheinen läßt, zu nahe mehr in die Ferne rückt und luftiger macht.

Es dient zur Milderung von Härte in Details, zur Herabstimmung zu starker wie zur Verschmelzung zu heftig kontrastierender Töne. Vorteilhafter wirkt es häufig bei Darstellung von Rauch, Staub, Nebel u. s. w. Wunderbar feine, durch direkten Farbenauftrag nicht so leicht erreichbare graue Töne erhält man bei entsprechender Behandlung der Karnation, allein zu häufige Anwendung schadet, indem alle Transparenz schwindet. Andererseits bringen die dunklen Farben mit der Zeit durch — je dunkler die Farbe, desto rascher — und die aufgeschummerte verflüchtigt sich. Für unerfahrene Hände eignet sich diese Malweise daher nicht, besonders nicht bei Schatten und im Vordergrunde, doch lassen sich durch zu ausgiebige Lasuren hervorgerufene Mißstände bis zu einem gewissen Grade durch Schummern beseitigen. Diese Behandlung wird sich deshalb zweckmäßig mehr auf hellere Teile beschränken und durchsichtige Schatten verschonen.

Dem Schummern, doch mehr dem Impasto verwandt und zu empfehlen ist das gelegentliche leichte Schleppen eines nur ganz lose zwischen Daumen und Zeigefinger gehaltenen, nicht zu kurzen, mit geeigneter dickerer Farbe gefüllten Pinsels über Wege, Baumstämme, Felsen u. s. w. in der Weise, daß die Farbe nur an den hervorragenden rauheren Stellen haftet, womit Lehm, Moose, Flechten u. s. w. oder auch feinere leichte Striche zur Verleihung von Textur u. s. w. oft in äußerst wirkungsvoller Weise wiedergegeben werden. Das Verfahren erfordert aber Geschmack, Geschick und eine sehr leichte Hand und darf, wie alle derartigen Manipulationen, zur Sicherung des Effekts nicht zu weit ausgedehnt werden. Sogar ein mit dem Palettemesser gewandt über eine Luft geschleppter geeigneter Ton ergibt nicht selten einen erstaunlich brillanten Effekt.

Wo nicht, je nach dem Vorwurf, besondere Rücksichten hier und da Abweichungen gestatten, ist das oben dargelegte Verfahren das empfehlenswerteste. Nochmals empfehle ich, das Bild im Rahmen fertig zu malen, da der Glanz des Goldes noch manche Verbesserungen wünschenswert erscheinen läßt. Da man an das Bild weit höhere Anforderungen stellt, als an die Skizze oder Studie, stellt man dasselbe nach Beendigung der Arbeit auf einige Tage beiseite. Betrachtet man es nach dieser Zeit mit

kritischem Blick nochmals in allen Einzelheiten, so werden, im Interesse der Totalwirkung, noch allerlei kleine Verbesserungen vorzunehmen, z. B. überflüssige Lichter zu beseitigen, fehlende anzubringen, zu dunkle Stellen zu mildern sein u. s. w. Gemälde von höherer künstlerischer Vollendung zeigen dann meist einen herrschenden Ton, wie man ihn besonders an den Bildern der Niederländer, bei Ruysdael, Everdingen, Hobbema, Berghem, Teniers u. a. beobachten kann.

Ein Bild, an dem man lange arbeitet, läßt mit der Zeit leicht Zweifel, bezüglich des Gelingens der beabsichtigten Farbenwirkung und sonstiger Effekte aufkommen. Auch in diesem Falle empfiehlt sich, das Bild, mit kurzen Unterbrechungen, beiseite zu stellen. Die Ansicht desselben in verkehrter Stellung, d. h. mit dem Vordergrunde nach oben und der Luft nach unten gerichtet, läßt namentlich die Farbenperspektive besser beurteilen. Wenn der Maler nach Vollendung eines Bildes, an dem er mit Lust und Liebe gearbeitet hat, mit demselben unzufrieden ist, so ist dies kein ungünstiges Zeichen; denn über der Arbeit hat sein Wissen und Können zugenommen. Er steht dann bereits auf einer etwas höheren Stufe und will jetzt Einzelheiten bessern, die nur der feinere Kenner sieht.

Stellt man das eben beendete Ölgemälde an einen dunklen Ort, so machen sich alsbald Veränderungen bemerklich. Weiß wird erst schmutzig-gelb, dann bräunlich und ähnlich wirkt der Lichtmangel auf die übrigen Farben, besonders die hellen. Die Ursache liegt im Dunkeln der Öle und sonstigen mit den Farben gemischten Flüssigkeiten. Vollem Lichte einige Wochen lang ausgesetzt, nehmen die Farben indessen die frühere Helligkeit, großenteils wieder an. Man setzt deshalb Studien, wie alle frischen Bilder in Öl, am besten so lange der Luft aus, bis dieselben vollständig trocken sind; sie dunkeln dann nicht. Auf Studienreisen hängt man dieselben an die Wand eines möglichst staubfreien Zimmers.

Das Primabild.

Alla prima malen heißt, ein Gemälde ohne Rücksicht auf die bisher betrachteten verschiedenen Stadien in einem fertig stellen, so wie es in der Regel beim Malen nach der Natur geschieht. Auf hohe künstlerische Vollendung können solche Gemälde in der Regel keinen Anspruch erheben, obwohl Luft und Ferne nicht selten diese Behandlung ohne Nachteil gestatten, ebenso kleinere Bilder.

Das Primamalen ist nicht leicht, besonders soweit es sich um feine Ausführung, um „fertige" Bilder, wie die Freunde kleinlicher Detailmalerei sagen, handelt. Dafür wirken Primabilder durch erstaunlich frische, klare Farbe, sowie flotte Behandlung, in der Art geistreicher Skizzen, oft höchst reizvoll, und wenn

auch auf manche, nur der gewöhnlichen Malweise zugängliche Vorteile verzichtet werden muß, so bieten dieselben doch nicht selten als Ausgleich Schönheiten, die mit allen Raffinements der Technik behandelten Bildern gänzlich abgehen.

Zweckmäßig wählt man zu Primabildern rötlichgrau- oder sonst mit einem warmen rötlichen Ton grundierte Leinwand. Hauptsache ist, neben richtigem Treffen der Töne, daß man alle Schatten und dunkleren Lokalfarben gleich in ganzer Kraft, eher kräftiger als zu schwach, aber durchsichtig und ohne Schwere einsetzt, worauf man Übergangstöne und Halbschatten erst leicht mit dünner Farbe angibt. Mit den mit dickerer Farbe einzusetzenden Lichttönen beginnt dann die eigentliche Arbeit, welche von diesen ab, unter genauester Beachtung der Farbe in Licht und Schatten und aller Helligkeitsverhältnisse, zu Ende geführt wird. Dabei beachte man, daß alle dunklen Stellen in recht warmem Ton und sehr durchsichtig gehalten werden müssen, da sie später hellen Deckfarben gegenüber doch an Wärme verlieren.

Primabilder sind übrigens nicht besonders zu empfehlen. Abgesehen davon, daß diese Malweise nur sehr befähigten Darstellern zugänglich ist, sind solche Arbeiten leider mehr oder weniger großen Veränderungen, besonders in den Lichttönen unterworfen. Letzteren fehlt es gewöhnlich an genügender Farbe, so daß sie mit der Zeit fast transparent werden und so den Effekt in hohem Grade schädigen. T i z i a n, welcher ungeachtet hoher genialer Begabung nie alla prima malte, stellte deshalb Primabilder auf gleiche Stufe mit dichterischen Improvisationen, denen man auch vieles zu gut halten müsse.

Die Grenzen beider Malweisen können sich insofern verschieben, als eine unerfreulich geratene Übermalung immer noch als vorgerückte Untermalung gelten, und ein bedenkliches Primabild durch Überführung der tiefen durchsichtigen Töne in hellere deckende, sowie durch stärkeres Aufsetzen der Lichter, immer noch der Übermalung oder, bei stark vorgerückter Modellierung, geeigneten Retouchen zugänglich sein kann. Es hängt jedoch hier viel von Nebenumständen und ganz besonders vom K ö n n e n des Darstellers ab. Jedenfalls suche man stets alles irgendwie Gelungene zu retten. Rasch gemalte Bilder zeigen sich oft wenige Wochen nach Fertigstellung, hauptsächlich in den dunkleren Partien, von Sprüngen durchsetzt, eine Folge des Einschrumpfens der Farbe beim Trocknen infolge zu großen, die Dehnbarkeit beeinträchtigenden Gehalts an Öl.

Nochmals beachte der Anfänger, daß alle Lichter stark impastiert werden, je leuchtender desto stärker, daß die Schatten durchsichtig, in w a r m e m Ton gehalten und dünn aufgetragen werden, daher in den meisten Fällen k e i n W e i ß enthalten dürfen, daß die Reflexe stärker als die Schatten,

aber weniger stark als die Lichter impastiert werden und ebenfalls mit möglichst wenig Weiß, sehr helle mit Neapelgelb, zu geben sind. Sehr tiefe Schatten erhält man durch Lasuren mit dunklerer Farbe über die Untermalung, doch kann man immer wieder mit mehr oder weniger deckenden Tönen in die Lasuren hineinmalen, um naturgetreue Wirkung zu sichern.

Das Kolorit.

Wenn auch in der Malerei die Form, beziehentlich Komposition und Zeichnung, nicht selten den Vorrang vor der Farbe behaupten, mindestens letzterer gleichwertig gegenübertreten, und Licht und Schatten die eigentlichen maßgebenden Elemente sind, so sehen doch monochrome oder in einem der Natur nicht entsprechenden Kolorit gehaltene Gemälde gegenüber in der Farbe naturwahren recht dürftig aus.

Im Anfang des 19. Jahrhunderts, in den Zeiten der Kartonkunst, hatte man das solide und farbenfreudige Malen ganz verlernt, wenn auch die Klassizisten und Nazarener noch sehr solid gemalt haben. Während noch vor wenigen Jahrzehnten an den deutschen akademischen Lehranstalten nach der aus den Zeiten jenes verkommenen Farbengeschmacks überlieferten konventionellen Schablone in schulmeisterlicher Korrektheit gemalt wurde, fing man, durch die französische Initiative veranlaßt, zuerst in Süddeutschland an, dem Kolorit und der realistischen Darstellung mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden. Von da ab wurde das Kolorit mehr in künstlerischem Sinne durchgebildet und der Stimmung, für welche neben dem Gegenstand, Beleuchtung und Farbentöne vorwiegend bedingend sind, angepaßt, und damit die Rückkehr zur natürlicheren Auffassung, zur Darstellung der realen Welt eingeleitet.

Je anregender ein Gemälde durch die Farbe wirkt, um so höher steht dessen koloristischer Wert. Die Arbeiten guter Koloristen erfreuen sich deshalb vorzugsweise günstiger Beurteilung, sogar in Fällen, wo dieselben bezüglich der Zeichnung und des Inhalts zu wünschen lassen. Aus diesem Grunde sind nicht wenige moderne Meister, so Piloty, Makart u. a., auf überwiegende Ausbildung des Kolorits und bestechende Farbenwirkung ausgegangen.

Glanzvolles Kolorit beruht aber keineswegs nur auf Anwendung leuchtender Farben, die sogar leicht bunt, hart und dann beleidigend wirken. Wie schon früher erörtert, kommt es vielmehr vorzugsweise darauf an, die Farben erst durch Kontraste, sowie sonstige auf der Technik beruhende Gegensätze zur Wirkung zu bringen. Neutrale und schwache Töne erweisen sich

dann nicht selten von nicht weniger hohem Wert wie leuchtende Farben, so daß der Maler eines künstlerisch vollendeten, Grau in Grau gehaltenen Bildes ebenfalls Anspruch auf die Bezeichnung eines guten Koloristen hat. Ein Bild in lebhaften Farben zu malen, ohne daß es schreiend wirkt, ist entschieden schwieriger, zweckmäßig behandelt, zeigt es aber eine Kraft, die dem grauen Bilde vollständig abgeht. In glanzvollen Gemälden wird übrigens neben den leuchtenden Farben der Effekt hauptsächlich durch Einführen grauer und neutraler Töne bedingt, ohne welche dieselben leicht zu grell wirken, zumal bei Anwendung besonders glanzvoller Farben harmonische Wirkung meist schwer erreichbar ist.

Bei maßvoller Behandlung sichert aufmerksame Betonung der Lokalfarben dem Gemälde allerdings einen gewissen Farbenreichtum, allein dieselbe darf, wie es in der modernen Kunst häufig vorkommt, nicht übertrieben werden, da die Bilder dann leicht verletzend, wenn auch überraschend oder verblüffend wirken.

Beim Kolorit hängt übrigens viel von der Auffassung ab. Zwei denselben Gegenstand darstellende Bilder können an sich ganz richtig und doch in verschiedenem Tone gemalt sein. Eins kann z. B. in den gelben Tönen zu warm, das andere zu kalt gehalten sein, und doch können beide ziemlich gleiche Wirkung üben.

Man unterscheidet in künstlerischer Hinsicht naturwahres und Ton= oder Stimmungskolorit.

Naturwahres Kolorit, gleichbedeutend mit realistischer Farbengebung, ist bedingt durch möglichst naturgetreue Wiedergabe des Motivs in Farbe, Licht und Schatten. Personen ohne künstlerische oder ästhetische Vorbildung pflegen auf diese Behandlung großen Wert zu legen und oft das Talent des Malers nach den verwendeten lebhaften Farben zu schätzen. Nicht selten werden hierbei Teile der Darstellung in Farbe oder Lichtführung vorzugsweise betont und Bilder dieser Art, die häufig auf großem Raffinement beruhende Effekte vorführen, sind weit häufiger, sprechen auch in der Regel mehr an, da eben nicht alles, was die Natur bietet, in künstlerischer Hinsicht besonders wirksam ist.

Ton= oder Stimmungskolorit zeigen jene zahlreichen Gemälde, die in einer vorherrschenden Farbe, gleichsam in einer farbigen, nicht selten von der des Motivs abweichenden Beleuchtung gehalten sind. Man bezeichnet dann diese Farbe als den Ton des Bildes, oder, bei gewohnheitsmäßiger Anwendung, auch als den des Künstlers. Den Begriff vermittelt am besten Durchblick durch farbiges oder auch leicht getrübtes Glas. Koloristische Stimmung mit realistischer Farbengebung vereint kommt übrigens nicht selten in der Natur vor. Man hat demnach Gemälde in grauem, gelbem Ton u. s. w., sowie in leuchtendem, kaltem, schmutzigem, klarem Kolorit. Tonkolorit ist sehr beliebt, weil besonderer Feinheit und Wirkung fähig, neigt aber leicht zu Schwere. Koloristische Stimmung pflegt sich häufig auszubilden, wo der an gewisse Reihen einfacher Töne gewöhnte Darsteller einen Ton —

oft zum Schaden der übrigen — bevorzugt. Das so zustande gekommene Stimmungskolorit ist selbstredend in den meisten Fällen unwahr.

Zu den bedeutendsten Vertretern dieser Richtung gehört der Amerikaner James Whistler (Londoner Ausstellung 1874). Derselbe war damals bereits an der Grenze des in dieser Beziehung Zulässigen angelangt, was schon aus den Bezeichnungen seiner Arbeiten hervorgeht, wie z. B. Nokturno in Blau und Gold — Variationen in Blau und Grün — Harmonie in Grau und Pfirsichblüte — Symphonie in Blau und Rosa — Note in Blau und Opal u. s. w.

Bei dem Landschaftsbild handelt es sich in erster Linie um charakteristische Auffassung und Wiedergabe, die in verschiedener Weise zum Ausdruck gebracht werden kann. Der Charakter der Landschaft in Bezug auf Farbe — die Stimmung — ist vorzugsweise durch den Wechsel der Beleuchtung bedingt, die je nach Tages-, Jahreszeit und Bewölkung, dem Bilde ein, bei aller Veränderlichkeit, meist einheitliches, eigenartiges Gepräge verleiht. Stimmungsskizzen bilden deshalb, neben vorzüglicher Übung, in ihrer frischen Wiedergabe, immer mehr oder weniger wertvolles Material.

Kopiert man das Landschaftsbild genau, wie man es sieht, also als Vedute, mit allen Zufälligkeiten, Lichteffekten und ohne Rücksicht auf deren malerische Wirkung, die beispielsweise durch nebeneinander liegende feindliche Farben, oder durch volle, auf unschönen Nebendingen ruhende Lichter u. s. w. stark beeinträchtigt werden kann, so entsteht die sogenannte naturalistische Stimmung, die unter den genannten Einflüssen zwar naturwahres Kolorit zeigt, aber einheitlicher Stimmung entbehrt. Zahlreiche landschaftliche Motive wirken übrigens, als schlichte Veduten behandelt, entschieden am besten.

Zur Erreichung der in sochen Fällen mangelnden Einheit, bieten auf die Farbentheorie gestützte Abänderungen im Kolorit das geeignetste Mittel. Durch Auflösung der feindlichen Farben und ausschließliche Betonung des Malerischen, erhalten wir dann die durch übertriebenes Kolorit sich kennzeichnende Charakterstimmung, die entschieden höher steht, aber schwieriger zu behandeln ist und Erfahrung, Gewandtheit und Geschmack erfordert. Überdies entsprechen manche Vorwürfe, wie z. B. wilde Felspartien, Ruinen, Waldinterieurs u. s. w. mehr oder weniger ganz bestimmten Stimmungen und würde eine für erstere recht geeignete schwere Luftstimmung mit Gewitterwolken u. s. w. bei einem Waldinterieur, wo sonnige Stimmung meist in der Regel besser am Platze ist, wenig geeignet sein.

Für die in der Landschaft häufig gegen Sonnenuntergang und bei trübem Wetter auftretende koloristische Stimmung eignet sich am besten ein feiner grauer Ton, sofern demselben nicht die Lokalfarben geopfert werden, sondern nur gedämpft erscheinen. Graue Bilder sind leichter zu behandeln, weil Zusatz

lebhafter Farben zu Grau alle möglichen Töne liefert. Ohne den feinen Reiz farbiger Gegensätze kommen jedoch öde oder nasse graue Stimmungen selten zu vollständiger Wirkung und obgleich auch farbige, gegen Grau (in Luft oder Hintergrund) gestellte Gegenstände häufig sehr fein wirken, und graue Luft das Anbringen kräftigster Farbenkontraste gestattet, so darf diese Behandlung doch nicht zur Manier und zum bloßen Rezept werden.

Der Darsteller gehe schon frühzeitig auf breite Behandlung und künstlerisches Ensemble aus, denn allzu genaue Ausführung des Details führt unausbleiblich zu Härte und Trockenheit. Andererseits trachte derselbe nach Feinheit im Ton, die insbesondere durch getreue Wiedergabe der zahlreichen Reflexe bedingt ist, während die mehr oder weniger ungebrochenen Töne, wie sie der Farbenkasten bietet, den Gegensatz bilden.

Weniger vorteilhaft wirken braunes und schwärzliches Kolorit, die hier häufig vorkommen. Ein anderes Extrem koloristischer Stimmung ergibt sich, wo der Maler ohne Rücksicht auf die Natur, lediglich auf energische Farbenwirkung ausgehend, alle Haupttöne in möglichst tiefer, gesättigter Farbe hält. Hieraus entstehen farbenberauschende Arbeiten mit packenden Effekten, aber wie gesund auch immer die Technik sein möge, unnatürliche Farben- und Beleuchtungsprobleme und Effekthaschereien.

Beim Tonkolorit wird der gewählte Ton die ihm nahestehenden Lokalfarben entschieden heben, andere dagegen herabstimmen oder neutralisieren, so daß auf die Anwendung mancher Farben verzichtet werden muß. Bei orangefarbigem Kolorit werden z. B. Rot und Gelb entschieden gehoben, Violett und Grün dagegen entstellt und Blau stark neutralisiert erscheinen. Hellblau wird nach Grau, Dunkelblau aber nach Braun neigen, Modifikationen, die sich nach der Farbenlehre leicht für jeden Ton feststellen lassen.

Ein Gemälde kann somit ungeachtet naturwahren Kolorits dennoch unharmonisch wirken, während andererseits ein hinsichtlich fein abgewogener, harmonischer Farbengebung ausgezeichnetes Bild, soweit die naturgetreue Wiedergabe der Farben und Lichtwerte in Betracht kommt, durchaus verfehlt erscheinen kann.

Landschaftliche Darstellung.

Jedes Bild, besonders jedes normale Landschaftsbild besteht aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund oder Ferne. Größe und Bedeutung derselben bedingen den Charakter der Komposition und sind mit bestimmend für die bildmäßige Wirkung, die außerdem ein möglichst abgeschlossenes Ganze verlangt, nie willkürliche Ausschnitte. Abwesenheit eines der genannten

Hauptteile stört immer, doch mag vielleicht die Ferne noch am ehesten entbehrt werden; da aber der Beschauer unbefriedigt bleibt, so sollte dieselbe wenigstens durch ein kleines Stück vertreten sein, obwohl die Luft so interessant behandelt werden kann, daß der Mangel nicht auffällt. Fehlt der Mittelgrund, wie es beim Porträt und in den untergeordneteren Fächern häufig ohne Schaden vorkommt, dann ist die Wirkung eine mehr dekorative, bühnenmäßige. In der Natur stört uns der mitunter verdeckte Mittelgrund nicht so leicht, wie im Bilde, wo er übrigens noch durch einen größeren fliegenden Vogel angedeutet werden kann. Am empfindlichsten wirkt Mangel des Vordergrundes, da dann dem Bilde die Kraft fehlt. Stillleben, Fruchtstücke u. s. w. sind häufig auf letzteren allein beschränkt, aber der Effekt wird merklich gesteigert, wenn man durch ein Fenster u. s. w. einen Blick auf die Ferne gewährt. Nur bei Aussichten von seltener Großartigkeit (Hochgebirg) mag er bisweilen fehlen.

Die naturwahre Darstellung und Wirkung der Landschaft beruht zunächst auf folgenden Grundsätzen der Luftperspektive:

Im Landschaftsbild ist meist der Vordergrund entscheidend für dessen Wirkung, die durch übermäßige Ausdehnung desselben beeinträchtigt wird. Er zeigt stets die lebhaftesten und leuchtendsten Farben. Im Mittelgrund nimmt die Farbe beträchtlich an Leuchtkraft ab, die Schatten verlieren an Tiefe, die Luft an Helle. Zu grüner Mittelgrund macht das Bild oft schwer und unruhig. Im Hintergrunde verschwinden die Farben mehr und mehr und gehen in duftiges Blaugrün über. Vorkommende Schatten sind nur schwach, zumal scharfe Beleuchtung nur sehr selten, unter besonderen atmosphärischen Umständen, und vorwiegend gegen Abend vorkommt, bis in größter Ferne Unterschiede in Beleuchtung und Farbe nicht mehr wahrgenommen werden. Aus Unkenntnis dieser Grundsätze haben die alten Meister den Hintergrund mit gleicher Deutlichkeit wie den Vordergrund behandelt. Großer, weit ausgedehnter Vordergrund wirkt selten günstig, dagegen kommt größerer Mittelgrund dem Bilde oft sehr zu statten.

Das Kolorit der Landschaft ist in hohen Grade von dem Zustand der Luft, beziehungsweise des Himmels abhängig, da deren Farbe sich überall, in Halbschatten und hohen Lichtern sogar nahezu direkt abspiegelt, weshalb z. B. auf einer schneebedeckten Fläche bei blauem Himmel reines Weiß, selbst in den höchsten Glanzlichtern, kaum anzubringen ist, vielmehr alle Reflexe blau erscheinen. Beiläufig bemerkt ist es in neuester Zeit gelungen, die Luft mit

Hilfe besonderer Apparate, sehr hoher Kältegrade und starkem Drucke zu einer wasserähnlichen Flüssigkeit von feiner, nahezu türkisblauer Farbe zu verdichten. In anderer Beziehung ist das Kolorit der Landschaft selbstverständlich von der Natur der Gegend und dem Charakter des Grün abhängig, welches vorzugsweise Beachtung beansprucht. Ein südlicher, klarer Himmel bedingt außerdem lebhaftere, wärmere Töne in der Landschaft als der nördliche.

Die bedeutsamsten Rollen in der Landschaft fallen daher der Luft und der Vegetation zu, welchen Gebirge und Gewässer folgen, also den jeder Gegend bleibend angehörigen Formen. An sich bedeutungslose Motive, die aber durch Auffassung besonders raffinierte koloristische Behandlung zu bestechender, oft höchst reizvoller Feinheit gelangt sind — wie z. B. häufig die Schneelandschaft in Abendbeleuchtung in — Weiß, Grau und Gelb, mit der notwendigen Nebenstaffage, bezeichnen die Franzosen als „Paysage intime“; indessen verlangen derartige Motive, um zu wirken, sehr geschickte Behandlung.

In den nachfolgenden Kapiteln werde ich zu Anfang eines jeden eine Übersicht der für die betreffenden Darstellungen geeigneten Farben und Mischungen geben. Weiß und Schwarz, welche in den meisten Fällen noch hinzutreten, habe ich gewöhnlich als selbstverständlich weggelassen. Bei den höchst ausgiebigen Modifikationen, welche diese beiden Farben in den Mischungen ermöglichen, sind selbst nur annähernd genaue Angaben bezüglich der zahllosen, darstellbaren Töne ausgeschlossen, so daß ich dem Anfänger überlassen muß, sich auf diesem Gebiete weiter zu orientieren, obwohl ich in Betreff der Angabe der anzuwendenden Farben möglichst ausführlich gewesen bin. Wenn auch die wenigsten Leser alle angegebenen Töne durcharbeiten werden, vielmehr der eine diese, der andere jene Reihe in der Praxis vorziehen wird, so kam es doch darauf an, zu zeigen, unter welchen Umständen und in welchen Mischungen die verschiedenen Farben verwendet werden können. Nur mit vollständiger Kenntnis und Beherrschung des Materials ist es möglich, ein guter Kolorist zu werden, und bei Beschränkung auf die hauptsächlichsten Farbentöne lag die Gefahr nahe, den Weg zu dem bei Dilettanten so häufigen, verwerflichen konventionellen Kolorit zu bahnen. Nach Angabe der Farbenmischungen werde ich wichtigere Winke bezüglich der Technik geben und in Fällen, wo es notwendig erscheint, ganz besonders bei der Luft, das praktische Verfahren möglichst eingehend erläutern. Ausdrücklich sei bemerkt, daß es mir fern lag, mit Angabe der Farben in allen Fällen anzuwendende Normal-Rezepte zu geben, vielmehr beabsichtigte ich nur, den Darsteller auf den richtigen Weg zu leiten.

Luft und Wolken.

Kolorit.

Die wichtigsten Farben für Behandlung der Luft sind außer Weiß und Schwarz: Ultramarin, Coelinblau, Kobalt, Zinnober, Indischrot, Krapplack, Aureolin, Gelber Ocker, Neapelgelb und Umbra. Vorzugsweise häufig findet Gelb mit Weiß, mit und ohne Zinnober, Anwendung und werden die notwendigen Abstufungen der Farbe meist mit Weiß hergestellt. Für Wolken kommen vorzugsweise in Betracht: Ultramarin mit Rot (Zinnober oder Indischrot) oder Gelb (Umbra oder Neapelgelb) und Weiß, Kobalt mit Aureolin und Weiß, und in Abendlüften Krapp mit Aureolin, gebranntem lichten Ocker und Weiß. Bei der Luft und allen Flächen in heller Farbe ist Trockenöl zu meiden.

Für klare blaue Lüfte passen besonders: Weiß mit Kobalt und wenig Elfenbeinschwarz, und als wärmerer Ton Weiß, Ultramarin, wenig Zinnober und heller Ocker. Ferner Kobalt allein oder mit Rot (Rosakrapp, Indischrot, Zinnober, Purpurkrapp, gebranntem hellem Ocker), oder mit wenig Ultramarin und Zinnober, mit Florentinerbraun. Ultramarin (mehr für südliche Gegenden, hier auch mit Mineralblau und Weiß), Coelinblau.

Zu grelles Blau brechen: Schwarz, Indischrot, dunkler Ocker u. s. w. Bei sehr heller Luft muß Weiß in größerer Menge zugesetzt werden.

Sehr zarte, duftige Töne liefern: Korkschwarz, Weiß nebst passendem geringen Zusatz von Rot u. s. w., dann Kobalt mit dunklem Ocker, sowie mit Rosakrapp und Gelb (Aureolin, heller Ocker, Neapelgelb, letzteres für neblige Luft); Neapelgelb mit Ultramarin und Weiß.

Für Dämmerung passen: Kobalt und Indigo, mit und ohne Purpurkrapp. Berlinerblau, gebrannte Umbra und Weiß.

Für mondhelle Nacht: Brauner Ocker, Weiß, Schwarz und Kobalt. Ultramarin oder Van Dyckbraun mit Indigo und Schwarz. Indigo mit Ultramarin lasiert. Die Wolken in Mondscheinlandschaften erfordern Schwarz mit Ultramarin oder Kobalt, oder mit Florentinerbraun (Kölnische Erde) und Kobalt, auch mit Madderbraun und Indigo. Mond: heller Ocker mit Weiß.

Für graue Luft: Weiß mit Blau; Weiß und Korkschwarz mit Zusatz von wenig Blau oder Gelb (gelber Ocker, Siena bei Gewitterluft), Kobalt mit Zinnober und gelbem Ocker, mit gebranntem hellem Ocker und Elfenbeinschwarz, oder mit Madderbraun und Van Dyckbraun. Zusatz von gebrannter Siena macht erstere Töne wärmer. Für Wolken in grauer

Luft dienen dieselben Töne mit Zusatz von wenig Indigo, Madderbraun oder Schwarz u. s. w.

Bei Sonnenaufgang oder -untergang kommen in Betracht: Weiß mit Gelb (Neapelgelb, gelber Ocker, Aureolin), mit und ohne Rot (Zinnober, Krapp, Indischrot); Ultramarin mit Ocker und viel Weiß (Graugrün), Kobalt mit Krapp (Rosa, Purpur) oder mit Zinnober und gelbem Ocker; — Gelb (Ocker, Kadmium, Neapelgelb) mit Rot (Krapp, Indischrot), — Rosakrapp mit Indischrot oder mit Purpurkrapp, ferner Aureolin allein oder mit gelbem Ocker, mit Umbra, mit Rosakrapp oder Madderbraun, mit gebrannter Siena oder gebrannter Umbra — Purpurkrapp — Madderbraun.

Bei Sonnenaufgang gibt man die Sonne mit Neapelgelb und Weiß, mit demselben etwas stärkeren Ton die nächste Umgebung derselben.

Die Wolken werden im allgemeinen mit Schwarz und Weiß, mit Rot oder Blau gegeben (bei glanzvollen Tönen Zinnober, bei düsteren Indischrot). Weiße Wolken gibt man mit Weiß, etwas gelbem Ocker und Schwarz, hält aber die Ränder in reinem Weiß; für südliche Gegenden Weiß mit Aureolin. Für Wolkenschatten eignet sich Kobalt mit Zinnober und Schwarz oder gelbem Ocker (schönes Perlgrau) und für höchste Lichter mitunter Ultramaringelb oder heller Ocker; Neapelgelb und Weiß mit und ohne Zinnober.

Allgemeine Töne für Wolken bei schönem Wetter: Kobalt, Rosakrapp und heller Ocker ergeben je nach den Mischungsverhältnissen die verschiedensten Nuancen, besonders herrliches Silbergrau. Kobalt (oder Ultramarin) mit Aureolin, mit gebranntem hellem Ocker und Weiß (zarter Ton) oder Schwarz, mit Zinnober, Rosakrapp oder Madderbraun (letzterer Ton auch für Schatten), mit hellem Ocker und Madderbraun (Mitteltöne), mit gebranntem lichtem Ocker und Madderbraun (Schatten); Ultramarin mit Weiß und Zinnober oder Indischrot oder Umbra. Kobalt mit Zinnober und Schwarz oder Gelb; Ultramarin, gebrannter lichter Ocker (Zinnober, Indischrot) und Weiß in vielfach wechselnden Verhältnissen mit und ohne Krapp, gelbem Ocker oder Aureolin. Leichtes Gewölk in Grauviolett malt man mit wenig Farbe über den blauen Grund und zwar mit Ultramarin und gelbem Ocker und Weiß, eventuell mit Zusatz von Rosakrapp, gelbem Ocker oder Aureolin, Schwarz und Weiß mit Rot und Blau. Purpurtönige Wolken erfordern: Indischrot oder Madderbraun mit Kobalt, gebrannter lichter Ocker, Rosakrapp und Kobalt, Purpurkrapp, heller Ocker und Kobalt, dann Schwarz mit Rosakrapp oder Madderbraun. Für tiefere Töne nehme man Ultramarin statt Kobalt.

Regen- und überhaupt dunkle Wolken: Indigo mit Indischrot, mit Zusatz von gebranntem hellem Ocker, oder Rosakrapp, oder lichtem Ocker; Ultramarin mit Schwarz und Madderbraun.

Wolken in kaltem Grau: Schwarz und Weiß (sehr zart) oder Blau; Ultramarin mit Schwarz und Krapp oder gebranntem lichtem Ocker (zart); Ultramarinasche und Schwarz.

Gewitter- und Sturmwolken: Kölnische Erde, Krapp, Kobalt und Weiß, Ultramarin mit Schwarz mit und ohne gebranntem hellem Ocker (drohender); Schwarz und gebrannter heller Ocker (trüber Ton), Indigo mit Indischrot mit und ohne Zusatz von Krappfarben.

Bei Wolken des Abend- und Morgenhimmels kommen in Betracht: für goldglänzende Wolken: Gelb (Kadmium, Aureolin, lichter Ocker, Neapelgelb) mit und ohne Rosakrapp, Ocker mit Kadmium; Neapelgelb mit Aureolin; für orangetöniges Gewölk: Orangezinnober, Orangekadmium, Marsorange und die vorstehenden Töne mit mehr Rot, dann Kadmium oder Ultramaringelb mit Zinnober oder Rosakrapp, bei scharlachtönigen Wolken verwendet man dieselben Kombinationen mit mehr vorherrschendem Rot, dann Lasuren von Aureolin mit Rosakrapp.

Für Wolken in Karmoisin: Gebrannter lichter Ocker mit Rosakrapp, Rosakrapp mit Zinnober oder wenig Purpurkrapp, Indischrot mit Krapp lasiert. Für purpurtöniges Gewölk: Indischrot mit Kobalt und Purpur- oder Rosakrapp, oder auch mit lichtem Ocker; Purpurkrapp und Kobalt mit und ohne gebranntem Karmin oder Indischrot (in tieferen Tönen Ultramarin statt Kobalt). Für schieferfarbiges Gewölk: Schwarz und Kobalt oder Indigo und Rot (Madderbraun, Purpurkrapp oder Indischrot).

Für Wolken in neutralen grünlichen Tönen: Kobalt mit Florentinerbraun oder gebrannter Umbra oder mit Rosakrapp und lichtem Ocker. Die Sonne kann man eventuell mit Neapelgelb und Weiß und etwas Zinnober zu geben versuchen.

Technik und praktische Winke.

Die ewig wechselnden Erscheinungen in der Atmosphäre erfordern das eingehendste Studium des Landschafters. Da die Luft den größten Einfluß auf Farbe und Stimmung übt, ist dieselbe von hervorragender Bedeutung, so daß sie bisweilen, bei großartiger Stimmung, den Hauptzweck der Darstellung bildet. Selbst wo sie mehr zurücktritt, vermag sie oft eine monotone Vedute interessanter zu gestalten, dabei das Anbringen wünschenswerter Kontraste gestattend.

Gut ausgeführte Luft ist demnach eine der Hauptstützen des Landschaftsbildes. Die naturwahre Darstellung derselben in ihren verschiedenen Stimmungen, besonders, wenn sie an Farbentönen, Dünsten und Wolken reich ist, oder sobald sie, wie bei Seestücken oder flachen Gegenden, den größten Teil der Bildfläche einnimmt, ist somit äußerst wichtig. Wo sie dagegen auf kleine Teile derselben beschränkt ist, ist ihre Behandlung meist einfach und leicht. Immer aber, einzelne ungewöhnliche Beleuchtungseffekte ausge-

nommen, sind die Töne der Luft auch für die Farbenstimmung des Bildes entscheidend.

Was die Farbe betrifft, so tritt Blau im Zenith, also am oberen Bildrande, am tiefsten auf und nimmt gegen den Horizont hin, sowie in der näheren Umgebung der Sonne, immer mehr ab, wenigstens in höheren Breitegraden und bei duftiger Atmosphäre. Bei trüber Luft und grauem Schneehimmel ist dagegen die Farbe am Horizont tiefer und nimmt nach oben an Stärke ab.

In südlichen Ländern mit weniger dunstiger Luft (Nordafrika) verschwinden diese Unterschiede fast ganz, so daß Blau im Zenith nur wenig stärker wie am Horizont ist, ebenso wie unser glühender Abendhimmel, der sich meist auf eine schwache gelbrötliche Färbung beschränkt, die rasch vorübergeht. Die Farben sind daher bis zu einem gewissen Grade von der Klarheit der Luft abhängig und nach den glanzvollen Purpurtinten Ägyptens und des Orients wird man in tropischen Ländern mit feuchter Luft vergebens sich umsehen.

Wolkenlose blaue Lüfte, die indessen mehr der südlichen Landschaft eigen sind, läßt man zur Erzielung der Wölbung zweckmäßig nach oben in Violett, nach dem Horizont hin ins Grünliche ziehen, indem man über das obere Drittel einen zarten Rosakrappton, über den untersten aber gelben Ocker legt. In Darstellungen nordischer Gegend ist diese Wirkung häufig nicht vorteilhaft, besonders wenn, wie oft der Fall, bei rotbraunem Terrain, Ziegeldächern u. s. w. Blau schlecht mit dem Vordergrund kontrastiert.

Der unbewölkte Himmel enthält meist das Hauptlicht, weshalb sich selbst beleuchtete Objekte gewöhnlich dunkler abheben, ebenso wie die Ferne, die meist einen scharfen Kontrast mit der Luft bildet. Dunkle Gewitterhimmel, oder gegen blaue Luft gestellte scharf beleuchtete Gegenstände, bilden Ausnahmen, doch sind dunkle Lüfte im Verhältnis zur Erde meist immer noch sehr hell. Farbenreiche Sonnenuntergänge, oft mit langen tieftönigen Wolkenstreifen über dem Horizont, sind nicht besonders schwierig, mißlicher jene mit hellfarbigen Wolkenstreifen, wo man den Himmel nicht zu dunkel halten darf, wozu man unwillkürlich verleitet wird. Der Unterschied zwischen hellen Wolken und heller Luft ist meist ein nur sehr geringer.

Aufmerksame Behandlung erfordern die Wolken. Bei Hochformat läßt man die Wolken gern nach einer Seite ansteigen, während man bei Querformat horizontale Bildungen vorzieht. Die sehr tief, d. h. zunächst dem Horizont lagernden Wolken bilden stets horizontale Streifen.

Bei Erhebung bis zum Winkel von 10 Grad sind die oberen Ränder sanft geschwungen. Bis zu 20 bis 25 Grad Erhebung buchten sich dieselben immer mehr aus, wobei der untere Rand ziemlich horizontal bleibt. Dem Winkel von 45 Grad sich nähernd wird dann die Gliederung, an der jetzt auch, in geringerem Grade, die Unterseite teilnimmt, immer reicher, bis bei noch höher stehenden Wolken die gerundeten Formen sich allmählich in eckige, zerrissene auflösen.

Gleichmäßig über die Luft verteilte Wölkchen wirken unschön, weshalb deren Anordnung den Gesetzen der Komposition Rechnung tragen muß; verschiedene größere Wolkenmassen dagegen gestalten die Luft interessant und können bei reicherer Gruppierung zum hervorragendsten Teil eines Gemäldes werden. Bei sehr leichten Wölkchen neigen die Schatten in der Regel nach Grau, Blau und Violett, während die Mitteltöne wärmer und rötlich- oder gelblichgrau, und die hellsten Lichter gelblich weiß sein werden. Reizvoll wirken schöne Wolkenbildungen oft in der Alpenlandschaft, besonders die leicht geschwungenen, im Äther schwimmenden als Gegensatz zu den schroffen oft gewaltsam wirkenden Bergformen. Sie legen zugleich einzelne Teile des Bildes in den Schatten und verstärken so das Licht in anderen.

Die Wolken zeichnet man, sobald dieselben nicht zu zahl- und formenreich, in der Regel *nicht*, da es bei deren in beständiger Veränderung begriffenen Gestalten, auf absolut genaue Wiedergabe der Details nicht ankommt. Wo es dennoch notwendig erscheint, gebe man die Umrisse ganz *leicht*.

Was die Technik betrifft, so setzt man bei der Luft am besten erst das *hellste Licht* ein und geht so, besonders bei Abendlüften und wolkiger Luft, zu den dunkleren Tönen über. Im ersteren Falle kann der *Vertreiber* zwar angewendet werden, besser aber meidet man denselben und malt die Luft zweimal mit derselben Farbe, das erstemal recht stark, das zweitemal dünner. Bei ganz heiterer, blauer Luft dagegen beginnt man am oberen Rand mit dem richtigen Ton und setzt, nach dem Horizont hin, nach und nach immer *Weiß* mit etwas hellem *Ocker* zu. Wendet man den Vertreiber an, so beginne man an den *hellen* Stellen, weil andernfalls die hellen Töne, durch die mit dunkleren gefärbten Haarspitzen, leicht geschädigl werden können. Zur Beseitigung zurückgebliebener Spuren des Vertreibers (gleichmäßige Rauheit), führt man zuletzt den Iltispinsel in Halbkreiszügen zart über die Luft.

Manche Erleichterung bietet, wenn man die ganze Luft vor dem Malen mit einem warmen rötlichen Ton dünn untertuscht, z. B. mit *Königsgelb* IV, mit *rötlichem Königsgelb* III und etwas Kremserweiß und Terpentin, in welchen Grund man noch naß die Luft malt. Leichte, schwimmende Wölkchen läßt man vorerst als Untertuschung stehen, setzt die Hauptlichter der Wölkchen dick und die Schattentöne zart ein.

Man führt den Pinsel in horizontalen Strichen; wo jedoch anwendbar, so bei einfarbiger Luft u. s. w., ist vertikale Pinselführung vorzuziehen. Alle Töne für die Luft werden zwar durch Zusatz von Weiß nuanciert, allein reines Weiß darf, wenn überhaupt, immer nur räumlich beschränkt vorkommen. Um luftige Wirkung zu sichern, male man nicht mit zu vielerlei Farben, sondern nur mit wenigen, aber in möglichst vielen Abstufungen.

Man malt die Luft am besten gleich fertig, sollte aber Untermalung nötig scheinen, so muß dieselbe heller gehalten werden. Man male den Himmel nicht zu blau, wozu Anfänger geneigt sind. Ist der Auftrag zu hell ausgefallen, so läßt sich das Blau durch Schummern leicht vertiefen, während es schwer hält, einen zu dunkel geratenen Himmel aufzuhellen. Der Anfänger merke, daß bei klarer Luft Blau um Mittag vorherrscht und von da ab mehr und mehr durch Rot und Gelb gebrochen wird. Bei Darstellung der Wolken gilt es, nicht formlos zu werden und blos Flächen darzustellen, da Wolken, wenn auch feine, doch sehr bestimmte Modellierung erfordern. Die erste Anlage sei eine breite. Zur Modellierung bedient man sich am besten nur der Spitze des Pinsels und zwar in Strichen von der Seite, was sehr erfreulich wirkt.

Man erhält auf diese Weise schwache, aber immerhin bestimmte Striche mit vielen Lichtern dazwischen, welche die Wirkung von Wind veranschaulichen, wie sich überhaupt mit dieser Pinselführung alle eckigen Formen nach einiger Übung sehr leicht wiedergeben lassen. Flach gehalten und von der Seite über die Fläche geschleppt, oder absatzweise gezogen — nur darf der Pinsel nicht mit Farbe überladen sein — lassen sich besonders zerrissene Wölkchen höchst naturwahr darstellen und können solche auf keine andere Weise gleich wirkungsvoll gegeben werden. Über uns stehende Wolken zeigen kalte Lichter, aber warme Schatten, welches Verhältnis nach dem Horizont hin sich allmählich umkehrt. Cirruswölkchen werden am besten mit langhaarigem Pinsel in das nasse Blau gezeichnet.

Meist werden die Wolken in die nasse Luft gemalt und die Ränder zart mit der letzteren vereinigt. Scharfe Lichter derselben von sehr bestimmten Umrissen setzt man dagegen erst später ein, nachdem die Untermalung trocken. Die hellsten Lichter müssen, um glanzvoll zu wirken, mit recht steifer, möglichst wenig verdünnter Farbe, und warmtönige Wolken auf blauer Luft recht bestimmt und deutlich, nicht mit verschwommenen Umrissen aufgesetzt werden, so daß sie selbst da, wo der Grund sich in der Farbe

nicht sehr auffallend unterscheidet, sich doch von letzterem scharf abheben.

Das zarte Grau der Wolkenschatten erfordert zuweilen geringe Verdünnung, und Lichter und Halbschatten bisweilen leichtes Übergehen mit dem Vertreiber. Vorzüglich wirkt, wenn man mit demselben leicht über die blauen Töne der Palette streift und dann die dunklen Teile der Wolken sanft betupft.

Bedeutende Wolkenmassen werden stets ausgespart, weil blaue Untermalung mit der Zeit durchschimmern würde. Sind die Wolken sehr hell, so empfiehlt es sich, mit der Farbe der Luft nicht, oder nur wenig, über deren Konturen hinaus zu gehen, weil Blau die hellen Töne schädigen würde. Anfängern empfehle ich, zunächst die Haupttöne zu mischen und mit denselben die Massen zu geben, dann aber freier und pastoser hineinzumalen.

Für Grau in Luft und Wolken nehme man nicht zu schwere Farben, sondern Kork- oder Elfenbeinschwarz mit Weiß und einem wärmeren oder kälteren Rot, für ganz helle leichte Wölkchen aber das Silbergrau aus Kobalt, Rosakrapp und hellem Ocker. Mit den Tönen für die Luft übergeht man häufig Ferne und Wasser, doch muß hier in der Regel Rot zugesetzt werden.

Die zwischen dem höchsten Teile der Luft und dem Horizont liegenden Töne können, wie bei Sonnenuntergängen, sehr farbig sein und eine große Reihe von Übergangstönen zeigen, welche zuweilen mehr ins Rote, mehr ins Gelbe oder mehr ins Apfelgrüne fallen, doch findet im allgemeinen der Übergang, dem Farbenkreise entsprechend, aus Blau durch Violett nach Rot und durch Orange nach Gelb statt. Zuweilen fehlt ein Zwischenton, so daß z. B. Blau durch Violett rasch nach Orange übergeht, in welchem Falle die Töne in gleicher Stärke zu halten sind. Bei Sonnenuntergang zeigen die beschatteten Seiten der gegen die Luft stehenden Gegenstände in der Regel keine Lokalfarben mehr, sondern nur Licht- und Schattenwirkung, daher entweder neutrale oder mit dem Horizont kontrastierende Töne, z. B. bei vorherrschendem Gelb violette, bei Orange blaue u. s. w. Nahe Bäume mit lichtdurchlassender Belaubung werden hierbei weniger beeinflußt und zeigen häufig glanzvolle tiefe Lokalfarbe.

Um farbigere Luft, etwa eine Abendstimmung wiederzugeben, kann man wie folgt verfahren, was jedoch auch für die einfachste Luft gilt. Man mischt zunächst den hellsten und den dunkelsten Ton mit, je nach den Farben- und Helligkeitsunterschieden, zwei oder auch mehreren Mitteltönen, und trägt diese mit ziemlich großem, recht elastischen Borstenpinsel, mit entschiedenen, kurzen Strichen, in horizontalen Streifen, so auf, als beabsichtige man

kurze, von oben nach unten gehende Schraffierungen zu geben. Es kommt hierbei hauptsächlich darauf an, zu beachten, wie weit jeder Ton nach Helligkeit, wie nach Farbe, zu gehen hat und man setzt, sobald man sich dem nächsten Tone nähert, erst wenig, dann mehr und mehr von demselben, dem früheren Tone zu, wodurch die Farben, ganz ähnlich wie beim Aquarell, leicht ineinander verschmelzen und man eine unmerklich ineinander übergehende Reihenfolge von Tönen erhält.

Auffallendere Pinselstriche beseitigt man durch ganz leichtes Übergehen mit dem Borstenpinsel in horizontaler Richtung, worauf die ganze Fläche ganz leicht mit dem Vertreiber übergangen wird.

An der Stelle, wo sich die wärmeren Töne mit den kälteren blauen vermischen, erscheint die Farbe gewöhnlich etwas schwerer und dunkler als auf der einen oder der anderen Seite, weshalb es sich empfiehlt, beide Töne in ganz gleicher Helligkeit zu mischen und sogar hier und da, an dieser Stelle immer noch etwas Weiß zuzusetzen.

Noch einiges bezüglich der nur nach der Erinnerung darzustellenden Mondscheineffekte. Man gibt dem Monde (ebenso der Sonne) im Bilde immer einen Durchmesser, der den hundertsten Teil der der Zeichnung zu grunde liegenden Distanz beträgt. Er kann auch ein wenig stärker gegeben werden, da er in der Natur, durch die Lichtstärke, dem Auge ebenfalls etwas vergrößert erscheint. Jedenfalls wähle man aber die Distanz nicht zu kurz. Nach Thibault beträgt, bei dreifacher Distanz von der Länge der Grundlinie, der Durchmesser $^1/_{38}$ und bei doppelter $^1/_{57}$ der letzteren. Ohne Not ist es übrigens nicht ratsam, den Mond in das Bild zu bringen, da die Darstellung meist keine besonders glückliche ist. Man verbirgt ihn deshalb besser hinter Wolken oder Bäumen und beschränkt sich auf naturwahre Wiedergabe der Beleuchtungseffekte.

Zunächst ist hierbei zu beachten, daß während im Sonnenlicht alle nicht gerade beschatteten Gegenstände fast gleich hell und in warmen Tönen erscheinen, im Mondlicht die Gegenstände, mit Ausnahme weniger besonders hell beleuchteten, in gleiches Halbdunkel und kalte Töne gehüllt sind. Die Farben der nächstgelegenen Gegenstände sind überdies nur schwach sichtbar. Gras ist z. B. dunkelolivengrün und zahlreiche warme Töne an Gestein u. s. w. erscheinen teils als Grau, teils als kaltes, tiefes Braun. Bei der schwachen Beleuchtung sind die der Lichtquelle abgewendeten Flächen überhaupt nicht beleuchtet. Steht aber der

Mond außerhalb des Bildes und hinter dem Beschauer, dann erhalten die Gegenstände möglichst starkes Licht, während bei etwas seitlicher Stellung Gelegenheit geboten ist, die stärksten Lichter mit den Schlagschatten in Kontrast zu bringen.

Die älteste Mondscheinlandschaft ist eine Illusionsmalerei aus Pompeji (Museum, Neapel), wie überhaupt die antike Malerei mit Vorliebe Darstellungen der Atmosphäre behandelt.

Bei Anlage der Mondscheinlandschaft darf man nicht mit zu kalten Tönen beginnen, indem man leicht in Schwärze fällt und bei dem über alles ausgebreiteten gleichen Dunkel alle Kraft verloren geht. Wenn auch die Lichter nicht verloren werden dürfen, so muß dieselbe, richtig behandelt, neben einer Landschaft in Tagesbeleuchtung, doch sofort an der größeren Kälte und Farbenarmut erkennen lassen, daß es sich um Mondlicht handelt. Im Mondschein herrscht Blau mit seinen Ausweichungen nach Grün und Violett vor. Während die helleren Töne ins Grünlichblaue fallen, herrscht in den dunklen Schatten Ultramarin vor. In Mondscheinbildern ist zwar mehr Braun wie in Tagesbildern, es darf sich aber nicht unmittelbar zeigen, sondern muß durch die übrigen Farben gedämpft und neutralisiert sein. Der Mond und dessen Reflexe sind die hellsten Teile, die durch starken Kontrast in Licht und Schatten festgestellt werden müssen. In allen Fällen muß aber die Eigentümlichkeit des Mondlichts, die Körperlichkeit der beleuchteten Gegenstände beinahe aufzuheben, zur Geltung kommen, was durch möglichste Beschränkung der Modellierung bewirkt wird.

In Darstellung der Sonne haben sich A. Achenbach u. a. versucht, aber mit herzlich wenig Erfolg. Sonst ist Claude Lorrain derselben noch nahe getreten, aber stets hinter leichtem Gewölk, Nebel- oder Dunstschleiern. Darstellung des Regenbogens ist nicht zu empfehlen, noch weniger aber die des Blitzes, weil unserer Palette der notwendige Lichtglanz abgeht, abgesehen von der das Hohngelächter der Kenner herausfordernden üblichen Zickzackform des letzteren. Senkrecht niederfahrende Blitze dürften noch am meisten Empfehlung verdienen.

Eigentümliche, bizarre, fast unheimliche Beleuchtungseffekte in Luft und Ferne, verbunden mit seltsamen Farbenkontrasten (einzelne Stellen und Streifen der Ferne in prachtvollen Krapptönen, oder feurigem Gelb mit Rosakrapp gemischt, hart neben den dunkelsten kältesten Tönen), die der Nichtkenner leicht für Phantasiebilder halten könnte, habe ich häufig während des Winters gegen Abend beobachtet, besonders bei stärkerer, aber durchbrochener, Bewölkung (die übrigens auch die farbenreichsten Abendlüfte bedingt), sodann, ebenfalls bei tiefstehender Sonne, nach oder vor Gewittern. In Gemälden habe ich derartige Stimmungen nur sehr selten, außer bei Turner (National-Galerie, London) verwertet gesehen, obwohl denselben großartiger Charakter nicht abgesprochen werden kann.

Häufiges Skizzieren von Lüften verschiedenster Stimmungen nach der Natur kann zu künstlerischer Auffassung nicht entbehrt werden. Besonders

übend sind farbenreiche Lüfte, Sonnenuntergänge, wenn auch vorerst ganz roh, mehr mit Rücksicht auf Lichtwerte, als auf genaue Form der Wolkenbildungen. Letztere sind erst später fleißig zu studieren und zwar in zarten, wie farben- und gestaltenreicheren großartigeren Bildungen, besonders aufsteigende Gewitter mit den kleinen, teils hell, teils dunkel, vor der Hauptwand schwebenden zerrissenen Wölkchen, dann feiner ausgeführte farbenprächtige Abendlüfte mit tiefpurpurnen oder goldglänzenden Wolkenstreifen. Häufig gelingt es zwar nicht, den mitunter rasch vorübereilenden Effekt in der kurzen Zeit, die zu Gebot steht, auf die Leinwand zu bringen, doch empfehle ich in diesem Fall, die Farbentöne kurz zu notieren.

Prachtvolle Farbensymphonien bietet auch der Sonnenaufgang in den Hochalpen. Hoch über den Gipfeln zeigt der Himmel im Westen einen zart bläulichroten Ton, der allmählich an Intensität bis zum sattesten Purpurrot zunimmt und sich dann langsam zum Horizont senkt. Dann kleiden sich alle Gipfel plötzlich in feuriges Rot verschiedenster Töne, wobei sich wundervolle Kontraste zwischen Licht und Schatten ergeben. Der Schnee erscheint im letzteren in zartem Blau (Farbe der Luft).

Ferne und Gebirg.

Kolorit.

Töne für größte Ferne: Ultramarin oder Kobalt lasiert mit Krappfarben; oder Indischrot mit gebrannter Siena. Ultramarin (oder Kobalt) mit Rosakrapp und hellem Ocker oder Neapelgelb mit Schwarz.

Indigo mit Indischrot. Kobalt mit gebranntem lichtem Ocker. Ultramarinasche. Wo der violettgraue Ton der Ferne in die Lufttöne übergeht, ist immer Ultramarin dem Kobalt vorzuziehen.

Für hell beleuchtete Ferne: Krapp, Umbra, Siena, Kadmium (auch mit gelbem Ocker), gebrannter Ocker, Zinnober mit Rosakrapp, gelber Ocker oder Neapelgelb mit Rot (Krapp, Zinnober, Indischrot u. s. w.). Neapelgelb mit Kobalt und hellem oder rotem Ocker. Schattentöne: Schwarz mit Gelb. Ultramarin (oder Kobalt) mit Rosakrapp oder Indischrot, mit Lack und gebrannter Siena, mit gelbem Ocker oder Umbra.

Für Ferne mittleren Grades: Ultramarin oder Kobalt mit Rot (Madderbraun, Purpur- oder Rosakrapp, Zinnober, gebranntem hellem Ocker), mit gebranntem hellem Ocker und Rosakrapp (zahlreiche brauchbare Töne), mit Kölnischer Erde und Madderbraun, mit Schwarz und Rosakrapp. Berlinerblau mit Zinnober, mit und ohne gelben Ocker.

Grüne Erde mit Weiß und Rot (gebrannter lichter Ocker, Zinnober, Indischrot, Madderbraun), oder Berlinerblau. Zusatz oder Lasuren von Gelb steigern noch die Wärme des Tons. Letztere Mischungen eignen sich indessen mehr für den Mittelgrund.

Zusatz von Ultramarin gibt allen Tönen größere Tiefe.

Für das Grün der Ferne sehr brauchbare Töne ergeben die Mischungen von Ultramarin mit Neapelgelb oder gelbem Ocker, die durch Krapp noch mehr gedämpft werden können und durch Zusatz von mehr oder weniger Weiß atmosphärische Töne annehmen. Ferner empfehle ich: Gelber Ocker, Neapelgelb und Berlinerblau (auch Kobalt, Ultramarin oder Indigo).

Bezüglich der Wirkung der verschiedenen aus Mischung mit Blau resultierenden grünen Töne, beachte man, daß Kobalt zarte Töne ohne große Tiefe liefert, Ultramarin dagegen tiefe, dunklere und Indigo sehr dunkle, leicht zu Schwärze neigende Töne, weshalb man sich vor einem Übermaß desselben zu hüten hat. Der Anfänger suche sich bald mit diesen zahlreichen Nuancen von Grün vertraut zu machen.

Sonst empfehlen sich noch: Gelber Ocker oder Umbra mit Blau; mit Kobalt und Indigo, mit oder ohne Indischrot; gelber Ocker mit Kobalt und gebranntem lichtem Ocker, oder Rosakrapp oder Pinkbraun. Goldocker mit Kobalt, Indigo und Rosakrapp, Madderbraun, Siena, Blau und Rosakrapp, ein schönes Graugrün (besonders 2, 1, 3, mit Indigo weniger empfehlenswert). Neapelgelb, oder Ultramaringelb, mit Kobalt, mit und ohne Rosakrapp. Kobalt mit Rosakrapp und Pinkbraun, oder mit Goldocker (heller Ocker) und Rot. Kobalt mit gebranntem lichtem Ocker liefert gute Schattentöne. Für sehr ferne Bäume mischt man den Luftton der Ferne zu und kann eventuell in denselben übergehen.

Für die Vegetation des Mittelgrundes eignen sich: Schwarz und Neapelgelb, auch mit Madderbraun; Berlinerblau und heller Ocker; Grüne Erde und Neapelgelb, Pinkbraun mit Blau; Van Dyckbraun und Indigo (klarer, neutraler Ton, auch für Rasen, bei 2, 1, sehr kalt und dunkel), auch mit Van Dyckbraun; gelber Ocker und Kobalt (auch 2, 1), sowie mit Zusatz von Rosakrapp und Pinkbraun; Kobalt mit Neapelgelb, Rosakrapp und hellem Ocker (duftig); Kobalt mit Rosakrapp und Pinkbraun mit Aureolin und Lack; Aureolin, Van Dyckbraun (oder Florentinerbraun) und Blau (duftig); Umbra und Indigo, Aureolin mit Chromoxyd und Pinkbraun; gebrannte Siena mit Van Dyckbraun, Indigo und Gelb. Für hell beleuchtete Bäume des Mittelgrundes: Aureolin mit Blau und Gelb (heller Ocker, Umbra) oder Braun (Van Dyckbraun gebrannte Umbra, Pinkbraun); Aureolin mit Indigo mit und ohne Chromoxyd.

Bäume kann man mit ziemlich reichlicher Beimischung von Kopal malen, was saftig wirkt.

Sonst finden von Farben hauptsächlich Verwendung: Grüne Erde, Zinnober, Indischrot, Lack, Preußischblau, Ultramarin, Neapelgelb, gelber Ocker, gebrannter Ocker, Madderbraun, Siena, roh und gebrannt, und als allgemein passende Töne für Ferne: Weiß mit Ultramarin und Zinnober oder gebrannter Ocker, ferner Weiß mit grüner Erde

und Rot (Zinnober, Indischrot, Lack, Madderbraun) oder Preußischblau, endlich Weiß mit Indischrot oder Zinnober, welche Tonreihen durch Zusatz von Gelb oder durch Lasuren weiter erwärmt werden können.

Zu Lasuren eignen sich: Rosakrapp und gebrannte Siena, beide auch mit Lackfarben; Pinkbraun, grüne Erde, Viridian, Aureolin allein oder mit Madderbraun, Purpurkrapp oder Van Dyckbraun, Marsorange. Diese für die Vegetation überhaupt passenden Lasuren finden für Ferne nur gelegentliche Anwendung, wo ein Ton nicht ganz nach Wunsch ausgefallen ist, nebenbei auch für Lichter.

Technik.

Ferne und Mittelgrund stehen, hinsichtlich der Farbe wie der Behandlung, der Luft sehr nahe. Erstere zeigt bestimmte, jedoch weiche Umrisse, aber keine Details; nur bei sehr klarer Luft, im Hochgebirg und im Süden etwas mehr, aber nur durch feine Tonunterschiede bedingt. Beleuchtung, Tages- und Jahreszeit, sowie Wind und Wetter üben weitestgehenden Einfluß auf ihren Charakter, doch zeigt sie in der Regel kühle, bläulichgraue Lufttöne, deren Wiedergabe wesentlich ist. Durch unzweckmäßige Farbenaufträge vernichtet, sind dieselben meist nur schwer wieder im nötigen Duft herzustellen. Wo überhaupt ein Bild im Luftton nicht befriedigt, trägt fast stets der Mangel jener blaugrauen Töne die Schuld. Meistens besteht die Ferne aus Gebirg und Wald und bildet in Bezug auf Tiefe der Farbe einen bedeutenden Kontrast zu der Luft, von welcher sie sich bei hellem Wetter dunkel abhebt. Der Horizont bildet überhaupt häufig die stärkste Linie im Bilde.

Die Ferne verlangt zarte, aber dennoch bestimmte Behandlung. Obgleich sie Lufttöne zeigt, müssen dieselben, des erwähnten Kontrasts wegen, sich doch durch entschiedene Betonung des Körperlichen, der festen Masse, sofort im Charakter von der Luft unterscheiden, was Anfänger in der Regel nicht beachten, in welchen Fällen die Ferne, wie der Künstler sagt, glasig ist. Gleichwohl sind Fälle, wo die Ferne mit dem unteren Teil der Luft verschmilzt oder „zusammengeht", nicht selten.

Bei der Untermalung — am besten in die noch nasse Luft — pflegt man mit den durch tieferes Grau verstärkten oder durch wenig Rot erwärmten Lufttönen in der Regel auch die Ferne und alle dunkleren Gegenstände in Mittel- und Vordergrund zu übergehen, wodurch die spätere Arbeit wesentlich erleichtert, andererseits aber auch das Leuchtende und Rohe der hellen Töne gebrochen und in das Ganze ein einheitlicher Luftton gebracht wird.

Die Schatten der Ferne müssen ebenfalls sehr luftig und ziemlich kalt gehalten werden, weshalb den Schattentönen Weiß zuzusetzen sein wird. Kobalt genügt im allgemeinen nicht für die Ferne, sondern bedarf der Verstärkung mit Ultramarin. Wegen der Schwärze in tiefen Tönen sei man mit Indigo vorsichtig.

Die Ferne muß stets, selbst bei größter Deutlichkeit, sehr breit, nur mit Betonung der Massen in Licht und Schatten, behandelt werden. Gewisse Unbestimmtheit ist, in Umrissen wie Farben, nicht ohne Schädigung der luftigen Wirkung zu umgehen. Man beachte, daß helle Gegenstände weithin sichtbar sind, dunkle bald verschwinden, und daß alle Farben mit zunehmender Entfernung abnehmen. Die allgemeine Wirkung wird durch gelegentliches Anbringen einiger grünlichen Töne, sowie einiger hellen, nicht selten in auffallender Weise gesteigert.

Bei Behandlung der Gebirge beachte man, daß Gebirgsprofile charakteristische, unbedingt richtig wiederzugebende Formen zeigen, die bei flüchtiger Zeichnung und skizzenhaften, geraden Umrißlinien, die vermieden werden müssen, nicht zum Ausdruck kommen. Der typische Charakter, der sich in dieser Hinsicht erheblich unterscheidenden Gebirgsmassen, welcher im Aufbau, wie im Gestein, in derselben Gruppe überall zu Tage tritt, wenn auch einzelne Gipfel derselben individuelle Physiognomie zeigen, verlangt gewissenhafte Berücksichtigung.

Man vermeide deshalb in den Umrissen gerade Linien und halte etwa vorkommende, so bei kahlem Rücken, in der Silhouette lieber etwas unregelmäßig, so daß sich Unebenheiten nur mehr ahnen lassen, zeichne aber getreu alle Absätze und Unterbrechungen und deren Winkel, da charakteristische Form und naturwahrer Eindruck wesentlich hierdurch bedingt werden. Bei aller Bestimmtheit müssen dieselben doch zart und weich gegeben werden.

Fernes Gebirg zeigt in der Regel keinerlei Detail. Nur bei sehr klarer Luft, wie nach Regen, bei starkem Wind oder im Hochgebirg, treten, vorzugsweise längs des Kammes und an den Gipfeln, ungewöhnlich deutlich sich auszeichnende Unterschiede in Farbe, wie in Licht und Schatten auf, während die unteren Teile in Nebel gehüllt bleiben. Aber auch in solchen Fällen muß die Ferne, wie immer, breit behandelt werden, ohne Detail mit bestimmten (außer bei Nebel), aber weichen Umrissen. Bauwerke der Ferne dürfen nur sehr leicht angedeutet werden. Ferne Waldungen zeigen meist warme violette und die Lichtpartien immer rötliche Töne. Blitzende Lichter auf Gebirg, Felsen u. s. w. werden

ihrer Form entsprechend, keck mit dem Palettemesser aufgesetzt, welches hier dem besten Pinsel vorzuziehen ist.

In südlichen Klimaten, sowie in sehr reiner Luft sieht man zwar mehr Detail in der Ferne, allein es wird doch nur durch sehr feine Tonunterschiede bedingt. Die helleren Teile sind immer in wärmeren Tönen zu halten, die dunklen in kälteren. Charakteristisch für Anfänger ist, daß sie — Künstler tun es oft absichtlich — die Berge höher und steiler zu zeichnen geneigt sind, was oft recht pikant, und selbst gewaltig wirkt, aber unwahr bleibt. Zeichnet man aber eine Gebirgslandschaft nach einer Photographie, dann kann man dies eher wagen. Es empfiehlt sich sogar in diesem Fall, da der photographische Apparat, der zunehmenden Entfernung entsprechend, alle Höhen verringert, während kleine Objekte im Vordergrund, oft in riesigen Dimensionen erscheinen.

Die Landschaft des Hochgebirges, ein Kind des 19. Jahrhunderts, ist lange malerisch schwer zu verwerten gewesen, da in der alpinen Atmosphäre Mittel- und Hintergrund reines, ungebrochenes Veilchenblau zeigen, welches zu dem Grün der Fichten, wie dem der Matten, nicht stimmt. Dazu kommt die veränderte Luftperspektive, die Klarheit und Schärfe der Berge vom Fuße bis zum Gipfel, durch welche bedingt, im Tale die die Ferne bildenden Teile so stark vortreten, daß Ferne und Vordergrund nahezu gleichwertig erscheinen, daß demnach Luft und Tiefe fehlen. Wollte man daher die Farbentöne nach dem gewöhnlichen Verfahren der Luftperspektive stimmen und das Detail der Ferne vereinfachen, so würde der alpine Charakter ganz wesentlich abgeschwächt.

Erst in neuester Zeit ist Segantini die Überwindung dieser Schwierigkeit gelungen und seine Methode hat sich glänzend bewährt. Er gibt die betreffenden Hintergründe bei klarer, sicherer Zeichnung durch eine gewisse faserige Textur, welche den Eindruck klaren Details macht, ohne dessen umständliche Angaben. Die naturwahre Darstellung alpiner Atmosphäre an schönen sonnigen Tagen nach Schneefall — ein bislang unlösbares Problem — ist ihm ebenfalls gelungen.

Bei Behandlung des Mittelgrundes, in welchen die Ferne nicht selten allmählich übergeht, wird man die Farbe etwas bestimmter halten. Meist wird man mit Schwarz, Weiß und gelbem Ocker, oder auch mit einem zarten Grau und Neapelgelb, hier und da unter Zusatz einer wärmeren Farbe, also mit farbigem und neutralem Grau ausreichen; in Fällen aber, wo der Mittelgrund die tiefsten Töne aufweist, wird kraftvolle entschiedene Farbengebung verlangt.

Die oben für das Kolorit gegebenen Töne entsprechen allen Anforderungen, welche an den Darsteller herantreten können. Die Mischungsverhältnisse sind jedoch stets etwas zu ändern, damit nicht monotone, flache Farbe erzielt werde, welche in der Ferne nur sehr selten, im Mittelgrunde aber fast niemals vorkommt. Bei Behandlung der Vegetation in Ferne und Mittelgrund arbeite man mit der Seite des Pinsels, besonders wenn man mit dicker Farbe malt. Die Farbe läßt sich dann in breiten, flachen Tönen auftragen und bietet eine günstige Grundlage für die weitere Vollendung. Man setze erst den Lokalton, dann die Schatten und zuletzt etwaiges Detail ein, vermeide aber zu dunkle Drucker oder sonst auffallende Punkte, Striche oder Flecke, wie sie in den Leistungen von Anfängern häufig angetroffen werden.

Ferne und Mittelgrund sind so wichtig und meist so interessant, daß sorgfältige Studien nach der Natur geboten sind. Bergketten und bewaldete Höhenzüge, im Wechsel der Beleuchtung, Tages- und Jahreszeiten, kann ich als ebenso förderlich wie genußreich — geistig wie technisch gleich lohnend — hierzu vorzugsweise empfehlen. Auch sonst sind derartige Studien lohnend. So hat Claude Monet einen Bildercyklus — 15 Gemälde — in der Stimmung der Tages- und Jahreszeiten gemalt, mit höchsten Ansprüchen an Technik, welcher ein höchst einfaches Motiv, zwei Getreideschober, aufweist. Die richtige Darstellung ist freilich mitunter recht schwierig, da die Formen in der Regel so unbestimmt sich darstellen, daß man wieder und wieder sehen muß, um zu richtigem Verständnis derselben zu gelangen. So unbestimmt aber immerhin etwas wiederzugeben sein möge, so trachte der Darsteller dennoch stets es so zu geben, daß bei aller Unbestimmtheit der Beschauer über die wirkliche Bedeutung des Gegenstandes nicht in Zweifel bleibe, was indessen bei der bloßen Skizze weniger in Betracht kommt.

Tallinien und Waldränder zeigen im Mittelgrund stärkere Linien wie in der Ferne. In ersterem prägt sich der Baumcharakter bereits klarer aus, während kulissenartig sich voreinander schiebende und immer näher vortretende Talseiten manches deutliche Detail zeigen. Dunkle emporragende Spitzen über den Waldrändern und einzelne Stämme heben sich bereits von der Ferne los, die dann entsprechende, noch bescheidene Wiedergabe verlangen, damit sie nicht ungebührlich vortreten. Man hüte sich, im Mittelgrunde zu viel zu zeichnen, beschränke sich auf Wichtiges, Charakteristisches und vermeide Details, die demselben Perspektive, dem Vordergrund aber Kraft rauben. Der Anfänger ist geneigt, Flüsse und Wege zu steil anzulegen. Er beachte, daß dieselben mit zunehmender Entfernung schmäler, nach dem Vordergrunde hin aber breiter werden. Als Folge

der Perspektive gewahrt man an Biegungen oft eine plötzliche, aber ebenso rasch wieder schwindende Verbreiterung.

Mit Detail ist im Mittelgrunde sehr sparsam umzugehen, weil man andernfalls im Vordergrunde nicht auskommt. Er erscheint häufig in sehr kräftigen, sogar dunklen Tönen, und enthält, bedingt durch Bewölkung und Beleuchtung, sowie durch Schatten und Lokaltöne größerer Waldbestände, nicht selten die Stellen größter Tiefe im Bilde. Dabei treten aber sowohl in Licht- wie in Schattenpartien schon mehr Lokalfarben, wenn auch in unbestimmten, nach Grau neigenden Tönen, in die Mischungen, deren feine Behandlung große Aufmerksamkeit erfordert. Manches ausgezeichnete Gemälde bietet tatsächlich nur eine mit feinem Verständnis auf richtige Abstufung der hier in Betracht kommenden Töne aufgebaute Komposition.

Eine scharfe Scheidung der Töne für die Vegetation in Ferne, Mittel- und Vordergrund ist insofern nicht immer möglich, als diese Trennung zuweilen in hohem Grade von der Beleuchtung und Witterung abhängig ist. Die Abteilungsgrenzen können deshalb beträchtliche Verschiebung erleiden und kann eine für gewöhnlich dem Mittelgrund angehörige Partie der Landschaft unter Umständen in die Ferne, oder auch nahezu in den Vordergrund gerückt werden.

Die hier durchgeführte Scheidung ist lediglich in der Absicht gegeben worden, den Anfänger auf diejenigen Töne zu leiten, welche für die betreffende Gruppe unter normalen Verhältnissen vorzugsweise Anwendung finden können.

Die Vegetation des Vordergrundes.

Kolorit.

Im Sommer ist in der Natur Grün die Hauptfarbe. Selbst Reflexe und Schatten sind vorwiegend mit Grün durchleuchtet, weshalb ältere Maler Darstellungen dieser Jahreszeit möglichst aus dem Wege gingen und sich mit braunen Bäumen u. s. w. behalfen. Das bei neuerer Malweise häufig vorkommende „Spinatgrün" ist zwar naturwahr (Thoma), aber auf Bildern stört es den Beschauer mehr oder weniger stark, während wir in der Natur vom leuchtenden Grün einer Wiese weiter nicht unangenehm berührt werden. Besonders Vegetations-, namentlich Waldbilder zeigen in ihrem Grün eine unendliche Anzahl von Tönen, deren zahlreichen Abstufungen nur mit Geschick in der Farbenmischung, unter Anwendung feiner Kontraste, beizukommen ist.

Welche Gegensätze zwischen dem frischen Grün der Ahorn- und Nußbäume, und dem gesättigten der Kastanienwälder, den hellgrünen Lärchen, den schwarzbraunen Arven und den dunklen Kiefern- und Fichtenwaldungen, letztere gegenüber dem üppigen Grün der Alpenwiesen.

Die Mischung der so verschiedenen grünen Töne bietet daher, als mit den schwierigsten Teil der Öltechnik bildend, dem Anfänger so manche Klippen. Die größte Mannigfaltigkeit im Grün bietet der Mai. Fast jeder Baum und Strauch erscheint in anderen, oft weit auseinanderliegenden Nuancen, während man in Gemälden nicht selten ein konventionelles, mehr oder weniger eintöniges Gelbgrün oder auch hartes giftgrünes Kolorit, eine Tortur für die Augen, findet.

Dem Anfänger empfehle ich zunächst, sich mit den Mischungen aus lichtem Ocker oder Neapelgelb mit etwas Berlinerblau vertraut zu machen, die eine große Zahl brauchbarer mehr oder weniger milder Töne bieten. Noch mildere, vielfach notwendige Töne erhält man durch Zusatz von wenig Rot oder aber bei Ersatz des Berlinerblau durch Blauschwarz. Graugrün (z. B. für Weiden) erhält man aus Schwarz (Ultramarin und Kobalt) mit Neapelgelb und Weiß. Zum Mischen der Schattentöne ist Blau häufig entbehrlich, indem man aus Schwarz mit Gelb aller Art sehr zarte, brauchbare Schatten erhält, die vollständig genügen.

In nachfolgenden Farbentönen dürfte kein in der Natur vorkommendes Kolorit fehlen; vorerst halte sich der Anfänger an die gesperrt gedruckten Mischungen.

Weitere Anhaltspunkte bieten folgende Angaben: Helles kaltes Grün liefern Kobalt, helles Chromgelb und wenig Berlinerblau; kräftiger bei Ersatz des Kobalt durch Schwarz; warmes Grün, hell: Ultramarin, Chromgelb und wenig Aureolin, kräftiger aus Ultramarin (Mineralblau), Schwarz und lichter Ocker (Aureolin macht transparenter), und sonniges Grün: Aureolin, Chromgelb und etwas Berlinerblau. Glanzvolles Grün erfordert andere Mittel; insbesondere können hier Zusatz von Kadmium, Lasuren mit Aureolin, ferner Chromoxyd, grüner Zinnober, Permanentgrün und Viridian empfohlen werden.

Für Laubwerk des Vordergrundes, bei welchem Kobalt weniger am Platze ist wie Ultramarin, Berlinerblau oder Schwarz (Indigo), bieten die nachstehenden Mischungen fast jede erdenkliche Nuance. Berlinerblau und gelber Ocker, Berlinerblau, Ocker, gebrannte grüne Erde und Schwarz; Berlinerblau mit Neapelgelb (Kadmium) und Madderbraun; Kadmium oder

Neapelgelb mit Blauschwarz mit und ohne Krapp; Chromgelb mit Aureolin, Kadmium oder Pinkbraun (glanzvoller Ton für massige Laubpartien in etwas kaltem Grün); Grüne Erde mit Neapelgelb oder gebranntem lichtem Ocker, Zinnober oder Krapp; Aureolin mit gebrannter Siena und Blau (allgemein empfehlenswerter Ton). Sonst empfehlen sich noch: Gelber Ocker oder Siena und Blau, auch mit gebrannter Siena; Aureolin mit Van Dyckbraun (warm), auch Zusatz von Blau; Berlinerblau mit Van Dyckbraun, auch mit Zusatz von Aureolin; Aureolin, heller Ocker und Indigo (warm); Aureolin und Ultramarin; Aureolin mit gebrannter Siena (gebrannter Umbra), Pinkbraun und Ultramarin oder Van Dyckbraun; Aureolin mit Blau und Madderbraun; Schwarz mit Gelb, mit und ohne Blau; Kadmium mit Ultramarin; Indigo und gebrannte Siena, auch mit Pinkbraun; Aureolin mit Van Dyckbraun und Blau; Ultramarin mit wenig Chromoxyd und Pinkbraun; Aureolin mit Viridian und Chromoxyd oder Smaragdgrün, sowie mit gebrannter Siena, dann Indigo mit Smaragdgrün oder Chromoxyd, oder Viridian mit Ultramarin (kalte Töne).

Speziell für Nadelholz: Heller Ocker mit Schwarz und gebranntem lichtem Ocker; Pinkbraun mit Ultramarin und Blauschwarz; Chromoxyd mit Indigo und wenig Gelb (Aureolin, Kadmium); Aureolin, Madderbraun und Indigo; Pinkbraun, Chromoxyd und Blauschwarz für tiefste Schatten.

Besonders düsteres Grün ergeben: Aureolin mit Ultramarin und gebrannter Umbra; Pinkbraun mit Van Dyckbraun und Blau, oder mit Ultramarin und gebrannter Siena.

Für Gras, Rasen u. s. w. eignen sich: gelber Ocker mit wenig Blau (sonniges Grün), mit Pinkbraun, und für Schatten weiterer Zusatz von Indigo, oder auch noch gebrannter Siena. Aureolin mit Blau und Pinkbraun oder Van Dyckbraun, mit gebrannter Siena mit oder ohne Pinkbraun, mit Chromoxyd oder Smaragdgrün, sonnig für Rasen, Moos u. s. w., Pinkbraun mit Aureolin oder Ultramarin, sowie mit Indigo und Van Dyckbraun, Siena mit Blau mit oder ohne Rot. Chromoxyd mit Smaragdgrün (sonnig) oder Ultramarin (kalt), auch mit Zusatz von wenig Pinkbraun (tiefer). Ultramaringelb mit Smaragdgrün oder Viridian ergibt glanzvolle Töne für Details im Gras, Halme u. s. w. Letzteren Zwecken dienen auch Neapelgelb, sowie Pinkbraun.

Für Herbstlaub, dürre Blätter u. s. w.: Pinkbraun allein oder mit gebrannter Siena, mit Van Dyckbraun, mit Aureolin, mit Krappfarben oder mit gebranntem Karmin (tiefe, feurige Farbe für Drucker). Aureolin mit gebrannter Umbra, mit Krappfarben, mit gebrannter Siena, mit Van Dyckbraun, sowie mit gebranntem lichtem Ocker und Blau. Mars-Orange, brauner Ocker allein, oder mit Aureolin (glanzvoller Ton), mit Madderbraun oder Kadmium. Kadmium

allein, oder mit Rot. Siena, roh und gebrannt, allein oder mit Krapp; gelber Ocker oder Goldocker allein oder mit Madderbraun, mit Aureolin, mit Pinkbraun, mit Van Dyckbraun oder mit gebrannter Siena.

Zu Lasuren eignen sich unter anderem Madderbraun, überhaupt Krappfarben, die den Ton wesentlich verfeinern, während Van Dyckbraun und Asphalt die Töne herabstimmen. In anderer Weise läßt sich dies durch Anbringen von Smaragdgrün erreichen, welches alles Grün in energischster Weise herabdrückt.

Für Stämme und Äste eignen sich: Schwarz und Weiß mit oder ohne farbigen Zusatz, dann Van Dyckbraun mit Blau oder mit Krapp, mit Aureolin und Ultramarin; Kobalt mit Rosakrapp und gebrannter Siena, Aureolin mit gebrannter Siena mit und ohne Blau, Madderbraun mit Blau oder Van Dyckbraun; gebrannte Siena mit Ultramarin; Schwarz oder Blau mit Krappfarben. Ocker oder Pinkbraun mit Blau und Van Dyckbraun; dann Ocker mit Madderbraun.

Speziell für Kiefernstämme passen: Ocker mit Rot, gebrannter heller Ocker allein oder mit Krappfarben oder Van Dyckbraun, Van Dyckbraun mit Madderbraun oder Purpurkrapp, Siena mit Rosakrapp und Van Dyckbraun. Für die tieferen Töne: Pinkbraun mit Ultramarin und Lack oder Blauschwarz, für Schatten: Blau mit Krapp, für Drucker: Madderbraun oder Robertlack. Das tiefe Detail der Birkenstämme u. s. w. gibt man mit Ultramarin und Lack, oder Pinkbraun, Flechten und Moose je nach dem Ton, bei grünlichen Tönen mit Chromoxyd oder Smaragdgrün mit Blauschwarz, oder mit Kobalt, mit Pinkbraun oder Aureolin und Schwarz: bei rötlichen Tönen: Zinnober mit hellem Ocker; mit gebrannter Siena, Rosakrapp und Zinnober, Aureolin mit gebrannter Umbra, mit Florentinerbraun, mit Madderbraun; Pinkbraun mit Van Dyckbraun und Indigo, mit Ultramarin und tiefen Krappfarben, Madderbraun mit Indigo und Florentinerbraun.

Technik und praktische Winke.

Die naturgetreue Darstellung der Vegetation, insbesondere der Bäume, dem wesentlichsten Bestandteil der meisten Landschaften, bildet mit den schwierigsten Teil der Ölmalerei. Das zeigen schon die Venetianer des 15. Jahrhunderts, die in Behandlung des „Baumschlags“ sehr verschiedene Wege gehen, während auf deutschen Gemälden bis auf Dürers Zeit, nur dürftig belaubte, aber stark verästelte Bäume angetroffen werden. Selbst im 18. und 19. Jahrhundert (Rottmann) kommen mitunter noch häufig recht schematisch bearbeitete Baumgestalten vor, während die anderer Meister wieder eingehendste Naturstudien verraten. Fleißige Studien nach der Natur sind deshalb auch hier dringend geboten,

um Feinheit in der Farbe und gutes Kolorit zu erlangen. Auch im Winter kann der Lernende, nach Überwindung der Anfangsgründe, sich durch Kopieren guter Ölstudien, in Technik und Farbe sehr vervollkommnen. Von den Mißerfolgen der ersten Versuche lasse jedoch sich niemand abschrecken, denn einigermaßen befriedigende Leistungen sind erst nach längerer Übung zu erwarten.

Vor allem hüte sich der Anfänger zu grün zu malen, sondern beachte, daß Grün, von Nadelholz abgesehen, in der Regel nach Gelb neigt, und daß diese Farbe meist gebrochen ist, also Zusatz von Rot oder Braun bedarf, sowie daß rohes, schreiendes Grün in hohem Grade beleidigend auf das Auge wirkt.

Während Schirmer, Lessing u. a. Bau und Wachstumsverhältnisse gründlich studierten, legen heute viele Landschafter größeren Wert auf das Kolorit, während die Figurenmaler mehr die frappante Nachbildung des zufälligen Modells bevorzugen, eine Richtung, welcher die Photographie viel Vorschub geleistet hat.

Bei Darstellung von Bäumen handelt es sich in erster Linie um den Totaleindruck, aus welchem sofort die Baumart annähernd festzustellen sein muß. Hierbei und besonders bei freistehenden Bäumen sind vorzugsweise zu beachten: äußere Form (Umrisse), Astbau, Verzweigung, Blattstellung u. s. w., sodann Charakter und Farbe der Rinde und Belaubung, Faktoren, die je nach Alter, Standort u. s. w. beträchtliche Unterschiede zeigen können. Vollbelaubte Bäume müssen überdies nicht allein be-, sondern auch durchleuchtet sein.

Wiedergabe des Details im Blattwerk ist, als unausführbar, nicht anzustreben, dagegen möglichst entsprechende charakteristische Pinselführung unter genauester Beachtung der Lichtwerte, sowie der Luftperspektive, und aller größeren und kleineren Gliederungen des Laubwerks, besonders bei größeren Baumgruppen und in Waldbildern. Bei größeren Laubmassen vermeide man zu gleichmäßige, meist unerfreulich wirkende Farbe, sondern halte dieselbe, soweit zuläßig, etwas nuanciert, zumal im Frühjahr, wo fast jeder Baum und Strauch besondere Töne zeigt. Wo aber einiges Detail mit Vorteil wiedergegeben werden kann, so in den Ausladungen sehr naher Bäume, kann man, besonders in der Richtung des Augenpunkts, einzelne sorgfältiger behandelte Blattgruppen und selbst einzelne Blätter geben, obwohl ich auch hier mehr die breite Behandlung empfehle und von genauerer Darstellung der Blattformen absehe. Die dreifach genommene Höhe empfiehlt sich deshalb auch als zweckmäßigster Standpunkt.

Ferne Bäume erscheinen in der Natur immer flach; bei Anfängern ist dies aber auch häufig bei sehr nahen der Fall, weil der Darsteller nicht bedachte, daß auch nach dem Beschauer hin Äste abzweigen, was für die naturwahre Darstellung sehr wichtig ist. Auch die stetige, der Verästelung entsprechende Verjüngung der Stämme, Äste und Zweige pflegen Anfänger zu übersehen, sowie die oft zahlreichen Lichter und größeren und kleineren Durchblicke im Laub, die am besten ausgespart, aber möglichst zwanglos und leicht behandelt werden. Ebenso dürfen die Lichter in den Schlagschatten am Boden nicht übersehen werden, was bei deren gedämpfterem Ton, gegenüber den unmittelbar von der Sonne beschienenen Stellen, leicht vorkommt. Dieselben sind stets rund und mildern die umgebenden Schatten, weshalb letztere an den Rändern noch etwas mit der Lichtfarbe übergangen werden. Daß bei Bäumen derselben Art, wie z. B. bei Eichen, Birken und Kiefern, die Farbe der Rinde, je nach Standort und Alter wechselt und daß das Detail der Rinde, namentlich bei Eichen, sich im Schatten weit kräftiger auszeichnet als im Sonnenschein, wird ebenfalls häufig übersehen.

Wenn auch die Landschaft nicht in den Charakter botanischer Detailmalerei verfallen darf, so müssen doch die Bäume mit ausgeprägtem Charakter denselben auch im Bilde erkennen lassen. Meist ist die Baumart an der Abwölbung der Krone schon aus der Ferne sicher zu erkennen, während zahlreiche Gemälde, bei sonst geschickter Mache, dem Kenner hinsichtlich der dargestellten Bäume mitunter unlösbare Rätsel bieten. Nachstehend einige Punkte, auf welche es bei Waldbildern wesentlich ankommt.

Dem angehenden Landschafter sind winterliche Waldgänge zur Förderung der Kenntnis der Architektonik und Astbildung zu empfehlen, wobei möglichst frei stehende Bäume zu zeichnen sind, die später im Sommer- und Herbstlaub nach der Natur gemalt werden. Hier, wie bei Bäumen überhaupt, darf jedoch das Laub nicht nach einer konventionellen Schablone gegeben werden, sondern es gilt vielmehr, sich die dem jeweiligen Charakter der Belaubung angemessene Pinselführung anzueignen.

Beiläufig bemerkt ist die Waldnatur in ihrer Ursprünglichkeit in Deutschland leider durch die Forstkultur selten geworden und nur noch stellenweise in Gebirgsgegenden, hier vorzugsweise an schwieriger zugänglichen Stellen, auf stark unebenem Terrain u. s. w. zu finden, dagegen noch häufig in den Alpen. Was bei uns in der Ebene von Wald vorkommt, ist größtenteils Menschenwerk, dem auch alle Mängel desselben anhaften.

Zu unseren malerischsten Bäumen gehören als Lieblinge des Landschafters, neben Eichen, namentlich Erlen und freistehende Kiefern,

sodann Birken und Rüstern. Die Kiefer ist am schönsten am Feld und in Gesellschaft von Birken, wo deren eigenartiges Blaugrün mehr hervortritt. Höchst wirkungsvoll sind namentlich gegen die Luft gestellte dünne Gruppen älterer Exemplare mit nur oben roten, unten dagegen dunkelblaugrauen, freistehend oft auch roten Stämmen. Alte Weißtannen (Schwarzwald) mit ihren charakteristischen breiten, fächerartigen Kronen sind hoch malerisch, bezüglich der Form, außerdem aber der frischen, hellgrünen Triebe wegen, im Mai und als junge Bäume, in der Farbe am wirkungsvollsten. Die Fichte mit ihrer spitzen Krone bietet im Juni (vor Bildung der neuen Triebe), sowie im Winter, wirkungsvolle Farbenkontraste. Alte Bestände sind etwas düster und eintönig, aber für manche Stimmungen vorzüglich. Wer England oder die Normandie besucht, sei auf die dort, besonders auf Kirchhöfen, noch in größerer Zahl vorhandenen malerischen alten Eiben aufmerksam gemacht, während die Alpen im Hochgebirg vielfach noch prächtige Arven aufweisen. Einen malerischen alten Arvenwald durchschreitet man auf dem Wege von der kleinen Scheidegg nach Grindelwald.

In der Krone der Eiche wechseln Partien in tiefem Dunkel mit lichtdurchstrahlten in ungleicher Verteilung, sobald die Ausladungen von der Sonne beleuchtet werden. Vorzüglich wirksam erscheint die Eiche in gemischten Beständen während der Laubentfaltung, wo deren rötliches Goldbraun mit dem Hellgrün der Umgebung herrlich kontrastiert.

Die schlanke Birke mit ihrer leichten Belaubung, dem weißen Stamm mit den tiefbraunen, fast schwarzen Querstreifen und den bräunlichroten Zweigen, ist namentlich am Waldrand und in Verbindung mit Kiefern, überhaupt mit Nadelholz, aber auch auf Blößen und im Plünterwald oft von prachtvollster, hochmalerischer Wirkung, ebenso bei winterlichen Sonnenuntergängen.

Die Erle, mit länglicher Krone, der dunkelste Laubbaum, bildet mit den hellgrünen Eschen und den graugrünen Weiden angenehme Kontraste und belebt in Wiesengründen die Ufer der Bäche oft in malerischster Weise als hohe, schlanke, den fast astlosen Stamm bis in die oft in einen breiten Busch auswachsende Spitze fortsetzende Baumgestalt. Sie tritt bald einzeln, bald in prächtigen, verschiedenste Altersstufen umfassenden Gruppen, bald untermischt mit Eschen, einzelnen Weiden oder gelegentlich einer Eiche auf. Gruppen von Hochstämmen, mit bald langen, bald abgerundeten Kronen, dabei junge, nur dichte, mächtige, dunkelgrüne Büsche bildende Bäume bieten, in ihren fast stets verschiedenen Höhen, mit die reizvollsten Linien in der Landschaft und geben mit dem niederen Gesträuch der Umgebung — Heckenrosen, Waldreben, Vogelbeeren, Hopfen, Weiden, Spiersträuchern, Bittersüß, Lysimachia, Lythrum und anderen schönblühenden Stauden — Stoff zu den herrlichsten Idyllen. Die Blätter fallen grün.

Als malerischer Baum ist auch die Espe zu nennen, mit schönem graugrünem, glänzendem, im Alter mit schwarzen Warzen besetztem Stamm, und prächtigem, jedoch zeitig fallendem goldgelbem und rotem Herbstlaub. Die übrigen Pappelarten haben gelbes Herbstlaub. Auch Nuß-

baum und *Kastanie* zählen zu unseren Prachtbäumen, allein die bei dem meist freien Stand abgeschlossene Krone ist nicht gerade malerisch, was dagegen bei der *Esche* mit kuppel- und dem *Hornbaum* mit kegelförmiger Krone der Fall ist.

Der *Bergahorn*, durch den schönen, mit hellen und dunklen Stellen gezierten braunen Stamm, graue Äste, braune Zweige und lederbraunes Herbstlaub ausgezeichnet, macht sich nur in älteren Exemplaren (*Alpen*) gut, während *Spitzahorn* und *Maßholder* in ihrem maigrünen Frühlings-, wie im *hell-* und *goldgelben*, bei ersterem zuweilen lebhaft *roten* Herbstlaub, der Landschaft in Bezug auf Farbe zu besonderer Zierde gereichen. Andere prächtige Arten in Wuchs wie Belaubung findet man in Parks.

Malerisch wertvoll sind die Kronen mit unterbrochenen Umrissen, so bei *Eichen*, *Linden*, *Ulmen* und den *Ahornen*. Charakteristisch für die noch nicht abgewölbte Krone alter *Buchen* und *Ulmen* sind die durch zahlreiche Langtriebe bedingten heraustretenden Spitzen.

Die Triebstellung am Zweige, ob büschelförmig (Eiche), fächerförmig (Ulme, Linde, Buche und Hornbaum), oder kegelförmig, ist von großem Einfluß auf die Krone und läßt sich die sonst der Eiche so ähnliche alte Linde, durch flache Partien, leicht von ersterer unterscheiden, deren Krone an Moosbüschel erinnernde Formen zeigt. Ähnlich verhalten sich *alte Eschen* und die *Ahorne*. Die lockerste, weitschweifigste und durchsichtigste Krone besitzt die *Schwarzpappel*, die unregelmäßigste, weil durch zahlreiche Zweigspitzen unterbrochen, die Silberpappel. Fiederartige, besonders an jüngeren Bäumen stark in die Augen fallende Triebstellung kennzeichnet die *Ulmen*. *Eschen*, im Hochsommer stets hell belaubt, tragen im Herbst wesentlich zum Farbenreiz der Landschaft bei, während sie im Winter schon weithin an graugrünen, mit schwarzen Knospen besetzten Zweigen kenntlich sind.

Fächerartige *Aststellung* kennzeichnen Hornbaum und Ulme, wagrechte, wenigstens an den unteren Ästen, die Eiche, aufwärts strebende, die junge Esche, während *hängende* am ausgesprochensten bei der Birke, Weide, und manchen Parkulmen auftritt. Die im Herbst oft halb grün-, halb gelbbelaubte *Linde* streckt die Äste im *Bogen* aus- und abwärts und unterscheidet sich so von den ihr im Wuchse ähnelnden Eichen und Ulmen. Nicht im Schlusse stehende Kiefern verästeln stark, weshalb Ränder alter Kiefernbestände mit ihren abgewölbten Kronen in der Ferne leicht mit Laubwald verwechselt werden können. Die Silhouette von Fichten- und Lärchenbeständen zeigt pyramidale Spitzen, während Kiefern mehr an das Laubwerk anschließen.

Die Belaubung zeigt viel Übereinstimmung. Abweichend verhalten sich Eschen und Vogelbeeren mit gefiedertem Laub, sowie die Pappeln, deren eigenartige Belaubung durch die langen Blattstiele bedingt ist. Was den Stamm betrifft, so bildet der bis in die Spitze durchgeführte der Erle den Gegensatz zu dem meist kurzen, in zahlreiche schlanke, spiralförmig gewundene Äste sich auflösenden des Hornbaums, während die Äste der Eiche

im Verhältnis zum Stamm bedeutende Dicke aufweisen. Die Ausbildung des Wuchses und der Krone ist übrigens häufig vom Standort abhängig. Alte Eichen werden z. B. auf Sumpfboden zwar sehr stark, bleiben aber niedrig, während sie in höheren Gebirgslagen nur dürftige Stämme bilden, sehr niedrig bleiben und im Habitus in keiner Weise mehr an die Eiche der Ebene erinnern. Der Wechsel der Formen je nach Alter, Standort und forstlicher Behandlung (Hoch- oder Niederwald u. s. w.) bedingt die unendliche Mannigfaltigkeit der Waldbilder, wobei noch zu bemerken, daß die meisten und malerischsten Motive sich in Waldungen mit geringem oder ganz fehlendem forstwissenschaftlichem Betrieb, im Plünterwald u. s. w. finden. Die junge Eiche zeichnet sich durch langen, glatten, graugrünen, glänzenden Stamm aus, der erst im Alter von etwa 50 Jahren die für alte Eichen charakteristische rotbraune Borkenrinde zeigt, während junge Birken rötlichgelbe Stämme besitzen. Lohnendste Studien für alte kolossale Eichen und Buchen bietet der Spessart (Rothenbuch, Lichtenau, Rohrbrunn).

Prachtvolle Farben bietet der Herbstwald, besonders der Buchwald mit seinem tieftönigen, leuchtend gelbroten Laub. Birken haben zitron- bis ockergelbes, Hainbuchen und Maßholder gelbes, wilde Kirschen, Elsbeeren, die neuerdings vielfach angepflanzten amerikanischen Roteichen, einige Ahorne und wilder Wein prächtig karminrotes Herbstlaub, während Efeu und die heimischen Eichen mißfarbig gelb- und schwarzbräunliches aufweisen, welches an jüngeren Bäumen den Winter über hängen bleibt. Auch Hainbuchen und Buchen werfen ihr Laub nicht immer vollständig ab. Auffallend verschieden ist die Zeit der Entlaubung nach der Höhenlage, indem eine und dieselbe Art auf den Bergen schon völlig entblättert steht, während sie auf der Talsohle kaum Spuren der nahenden Verfärbung zeigt. Den Laubwald schmücken noch eine Anzahl teilweise durch Blüten und Früchte in die Augen fallende, im Vordergrund oft vorteilhaft zu verwendende Sträucher, wie Gaisblatt, Schneeball, Pfaffenhütchen, Mehlbeere, Vogelbeere, Rose, Brombeere, Himbeere, Waldrebe, Weißdorn, Berberitze, Ginster, Haide u. s. w., die im Mittel- und Niederwald allerwärts, dagegen im Hochwald nur auf Blößen, Schneisen und Abhängen u. s. w. vorkommen und welchen besondere Studien zu widmen sind. Farnkräuter sind vorwiegend Begleiter der Nadelhölzer oder auf feuchte Orte verwiesen.

Aus diesen Bemerkungen möge der Leser ersehen, daß es mit dem konventionellen „Baumschlag“ in den meisten Fällen nicht getan ist, und daß in Waldbildern Naturwahrheit den sehenden Künstler (neuere Landschaften der Franzosen) sofort von dem schematisch arbeitenden Routinier unterscheiden läßt.

Das technische Verfahren ist sehr verschieden. Es bewegt sich zwischen den größten Extremen, da fast jeder Maler die Bäume in anderer Weise behandelt. Mit verhältnismäßig geringen Mitteln haben indessen Ruysdael, Hobbema und andere Niederländer wunderbare Effekte erzielt.

Vor allem hüte man sich, bei Darstellung von Bäumen verschiedenster Art sich an eine bestimmte Manier zu gewöhnen, indem die Pinselführung durchaus dem Charakter der Belaubung angemessen sein muß. Eine für alle Fälle geltende Regel aufzustellen, würde nicht wohl möglich sein. Im allgemeinen bemerke man aber folgendes.

Die Zeichnung gibt lediglich die Umrisse, sowie Stamm und Äste, soweit sichtbar. Es empfiehlt sich, größere Bäume immer aus einer der dreifachen Höhe gleichkommenden Distanz aufzunehmen, um die bei näherem Herantreten notwendig werdende eingehendere Behandlung mancher Laubpartien zu vermeiden. Hat man die nötigen Töne gemischt, so setzt man den Lokalton der Laubmassen mit wohlgefülltem Pinsel recht saftig in unregelmäßigen Partien ein, und hilft dann mit einem kleinen Pinsel möglichst in die entsprechenden Formen. In dieses Blattwerk arbeitet man die Halbschatten mit pastoser Farbe — Blaugrau — ein. Man beachte dabei, daß die äußeren, dem Licht zugewendeten Partien, letzteres zurückwerfen, während das Innere der Laubmassen wärmer im Ton gehalten werden muß. Die Lokalfarbe — verhältnismäßig meist dunkel — ist gleich im möglichst richtigen Ton einzusetzen; tiefste Schatten mit entschiedenen Strichen. In mehr zurücktretende Teile geht man so lange alles noch naß ist, mit sanfteren grauen Tönen ein, was den vortretenden Ästen mehr Relief gibt. Durchscheinende Lichter malt man recht pastos und lasiert später mit geeigneten Tönen (Aureolin, gelber Lack mit Preußischblau u. s. w.), immer unter gleichzeitiger Anwendung milder Deckfarbe. Sie vermeiden Schwere. Durchleuchtendes Blau wird in kleineren Stellen vorerst nicht beachtet, sondern später eingesetzt.

Man meide, Bäume bei der Untermalung in schönem Grün zu geben, obwohl A. Schweitzer in Düsseldorf gezeigt hat, daß man mit Grün doch nicht zu furchtsam zu sein braucht. Man hält dieselben zweckdienlich in matteren, teilweise graueren Tönen, und gibt das entsprechende Kolorit erst durch spätere Lasuren, was entschieden besser wirkt. Ausladungen, wie überhaupt äußere Partien, halte man immer in etwas gedämpfteren Tönen wie die mittleren. Von der Sonne beschienene Zweige, sowie von Lichtern durchbrochene Partien, impastiert man stark und legt später Lasuren darüber, hält aber die Umgebung in düsterer, deckender Farbe.

Man beachte, daß von der Sonne beleuchtete Laubpartien im Lichte immer hell gelblich oder gelblich grün erscheinen, mit Übergängen in Bläulichgrün, während die Schatten gewöhnlich grau, nicht grün,

erscheinen, wie solche in der Regel gemalt werden. Von der untergehenden Sonne beleuchtet, nimmt das Laub sogar orangefarbige und rote Töne an; es ist deshalb den gelblichen und rötlichen Lichtern des Laubes, selbst in der Ferne, besondere Beachtung zu schenken.

Die naturwahre Wiedergabe der Belaubung ist ausschließlich von der Verschiedenheit der Pinselführung abhängig, die der Darsteller sich in der Natur aneignen muß. Bei der Behandlung des Laubes kommt es hauptsächlich auf die Lichtwerte, also auf genaueste Beachtung der Schatten, Halbschatten und Lichter an, und empfiehlt sich, im allgemeinen die Mitteltöne mit dem Luftton zu brechen und die Schatten mit Schwarz und Ocker zu geben. Aus der Silhouette heraustretende Zweigspitzen und Blätter sind, abgesehen vom sonstigen Charakter, meist konvex gestellt, was auch von den Rändern der durchblickenden Lichter gilt.

Poussin hat vortretende Blätter u. s. w. manchmal etwas vergrößert und sorgfältiger ausgeführt, was recht gut wirkt. Besteht doch die Kunst nicht in ängstlicher Wiedergabe der Natur; wäre dies der Fall, dann müßte die Photographie den Höhepunkt bilden.

In Waldlandschaften kann man das etwas zurückgehende Laubwerk des Vordergrundes in den Schatten mit Preußischblau und Ocker und in den Lichtern mit grüner Erde und Neapelgelb geben, die Blättersilhouetten aber häufig mit vorzüglicher Wirkung mit einem spitzen Haarpinsel.

Nach einer anderen Methode legt man zunächst die Laubmassen mit dem mittleren, noch transparenten wärmsten Schattenton an und setzt Lichter und nicht transparente Schatten erst bei der Übermalung ein. Diese Behandlung empfiehlt sich namentlich, wo die Beleuchtung mehr von hinten kommt und größere Massen transparent erscheinen. Die Wirkung ist eine höchst naturwahre, da die durch den dünneren Auftrag doch brillant erscheinenden transparenten Töne weniger leuchten als die stark impastierten Lichter. Wollte man hier überall impastieren, so bedürfte man für die transparenten Schatten viel glanzvollere Farben.

Andere setzen zuerst das hellste Licht ein und stellen dann die Schatten in ihren Hauptformen mit etwas Umbra und Terpentin fest, was gleich trocknet. Dann werden alle hellen Lichter, aber selbstredend in entsprechend tieferen Tönen eingesetzt, die dunklen Schatten aber gleich im richtigen Ton und immer unter Vergleichung mit den Lichtern, damit die richtigen Werte getroffen

werden. Die Zwischentöne ergeben sich dann leicht und mit ihnen werden auch Stämme und Äste eingesetzt.

Couture hat empfohlen, die Bäume in Tizians Weise zu behandeln, also mit Neapelgelb und Ocker, wie eine Herbstlandschaft, zu untermalen, dabei die Lichter recht pastos zu halten und Lokaltöne und Schatten bei der Übermalung durch Lasuren zu geben, womit allerdings prachtvolles leuchtendes Kolorit zu erzielen und Nachdunkeln kaum zu befürchten ist.

Für Darstellung des Laubes haben die Engländer eine ganze Reihe verschieden geformter, meist entbehrlicher Pinsel. Vorzugsweise geeignet sind flache Pinsel, mit welchen von der Seite der Spitze die äußeren Formen, besonders bei dünnem Laub, scharf und entschieden gegeben werden können. Indessen kann auch ein alter ruinierter Borstenpinsel — je weniger Haare, und von je verschiedener Länge, desto besser — hier sehr am Platze sein, da derselbe sehr veränderliche, mannigfach gezackte und modellierte Striche liefert.

Ein anderer Kunstgriff besteht darin, daß man einen gewöhnlichen Pinsel mit der Spitze in vertikaler Richtung bis auf die Zwinge in die Farbe auf der Palette stößt, wodurch derselbe nach allen Seiten auseinander gedrückt und mit Farbe tüchtig beladen wird. Bringt man denselben dann, in drehender Bewegung zwischen den Fingern gehalten, ab und zu gegen die Leinwand, so erhält man unregelmäßiges, zerrissenes Blattwerk, welchem man naß mittelst kleinerer Pinsel hier und da zur Verbesserung der Formen nachhilft.

Flache, mit Farbe gefüllte Pinsel mehrmals über eine Zahnbürste gezogen und so in mehrere Spitzen geteilt, liefern ebenfalls günstige Resultate. Gräser und Halme gelingen vorzüglich, wenn man die Spitze eines feinen Pinsels leicht ansetzt und demselben eine schnellende Bewegung nach oben gibt; doch malt man dieselben nach einiger Übung nicht weniger gut aus der Hand.

Stämme und Äste, deren letztere in der Regel nur in den Schatten bemerkt werden, erfordern in der Zeichnung Aufmerksamkeit. Besonders meide man unnatürliche, gerade Linien und sehe da, wo erstere, von Laubmassen verdeckt gewesen, bei Wiedererscheinen auf entsprechende Verjüngung. Sie müssen stets eine annähernd genaue Vorstellung der Verästelung bis in die Spitze vermitteln. Die Schatten sind breit anzulegen und ist dann das Detail zu geben. Dabei beachte der Darsteller stets, daß, dem

Zurücktreten entsprechend, das Detail verschwindet und die Lokalfarbe neutralere Töne annimmt.

Helle Stämme im Vorder- oder Mittelgrund spart man nicht aus, sobald dies hindert, sondern setzt sie später ein; ebenso, wenn dieselben größere Wasserflächen überschneiden, da Aussparen einheitliche Behandlung letzterer in hohem Grade beeinträchtigen würde. Kleinere dunkle Stämme von zweifelhaftem Charakter lassen sich gewöhnlich mit Zusatz von Grau zum Laubton geben. Größere Stämme im Vordergrunde dagegen verlangen sorgfältige Ausführung, daher fleißiges Studium der Stämme der Waldbäume und sonst häufiger vorkommender Holzarten, sowie der Weiden, Pappeln u. s. w. nach der Natur und zwar aus nächster Nähe, wie auf weitere Distanz. Überhaupt empfehle ich Baumstudien aus verschiedener Entfernung, indem viele Bäume auch dann ihr charakteristisches Gepräge behaupten. Dabei erweist sich nachstehendes, auch in sonst geeigneten Fällen anzuwendendes Verfahren als zweckmäßig. Nachdem man die Stämme in möglichst naturwahrem Lokalton gegeben, zeichnet man das Detail mit spitzem Beistift in die nasse Farbe, lasiert diese Details nach dem Trocknen in nächster Nähe mit etwas Schwarz und gebrannter Siena und wischt stellenweise ab, so daß die Farbe nur in den Bleistifthöhlungen haftet. Über ferne Stämme schummert man mit einem perlgrauen Ton, wodurch sie sich harmonisch an die sonstigen zurücktretenden Teile anschließen.

Der Vordergrund, in dem die Lokalfarben ausgedehnteste Verwendung finden, zeigt die glänzendsten Lichter, zuweilen auch die dunkelsten Schatten; doch finden sich in der Landschaft, teils durch Bewölkung und Beleuchtung, teils durch die Schatten und Lokalfarben größerer Waldbestände bedingt, die dunkelsten Massen sehr häufig im Mittelgrunde. Nicht zu übersehen bleibt, daß Lichter wie Schatten des Vordergrundes mit zunehmender Entfernung mehr und mehr an Intensität abnehmen, bis sie in der Ferne zu neutralem, wenig modelliertem Grau zusammenfließen.

Gewächse im Vordergrunde verlangen bei aller Breite sorgfältigere Behandlung, sowohl in Bezug auf Zeichnung, wie auf Licht und Schatten; besonders müssen sich die zunächst gegen den Beschauer gekehrten Blattränder scharf vom Grund abheben.

Da in den meisten Landschaften Grün im Vordergrund mehr oder weniger stark vertreten ist und letzterer meist eingehendere Behandlung erfordert, ist hier etwas näher auf denselben einzugehen. Alles überhaupt Darstellbare kann mit wenigen Ausnahmen Gegenstand des Vordergrundes sein, weshalb zur Durchbildung desselben entsprechende Vordergrundstudien notwendig sind, wobei allzu peinliche, die Breite schädigende Wiedergabe

von Einzelheiten zu meiden ist, da sich sonst sehr leicht „kleinliche Manier" einstellt. Immer ist auf breite Charakterisierung auszugehen.

Nur darf dieselbe nicht in gleichförmig grün oder gelb gestrichene Flächen mit farbigen Klexen statt der Blumen gipfeln, und muß man immerhin mit dem Anbringen von Gewächsen, besonders von größeren, selbst wo solche am Platze, vorsichtig sein, damit dieselben nicht besondere Aufmerksamkeit erregen oder den Beschauer gar vom Hauptgegenstande ablenken. Besonders bei großartiger oder sonst bedeutender Ferne gilt es, hier Maß zu halten und dürfen dann selbst Gebäude nicht viel Raum einnehmen. Der größte Reiz des Vordergrundes liegt in feiner, glanzvoller Farbe ohne rohe Effekte, in Kraft ohne heftige Kontraste, in schöner Linienführung und in vollkommenem Anschluß an die übrigen Teile des Bildes.

Das beleuchtete Detail des Vordergrundes, wie Felsenpartien, Moos, Steine u. s. w. ist fett zu malen und das unebene Äußere dieser Gegenstände durch freie Pinselführung möglichst geschickt zum Ausdruck zu bringen. Vor zu starkem Relief ist indessen ebenso zu warnen, wie vor Eintönigkeit.

Die Unebenheiten des Terrains beachte man durch genaues Einsetzen der betreffenden Schatten. An einzelnen Stellen gibt man etwas mehr Detail, doch immer möglichst breit und lose, bis in nächste Nähe zum Erkennen einzelner Halme u. s. w., deren Darstellung ganz im Vordergrund oder an sonst passenden Stellen, am Ufer, vor Wasser u. s. w. sehr wirksam sein kann. Größere Pflanzen lassen sich hier ebenfalls häufig mit Erfolg verwenden. Man arbeite im Vordergrunde öfter mit der Seite des Pinsels, oder auch mit flachem, etwas gespaltenem Pinsel, so daß mehrere Striche auf einmal gemacht werden. Zufälligkeiten in Form und Farbe lassen sich hier mit Geschick und Geschmack günstig verwerten. Überhaupt ist der Vordergrund der Teil des Bildes, wo man sich, nach Bewältigung der Technik, nicht selten dem Gefühl und der Phantasie, in Betreff der Gestaltung charakteristischer Formen, mit Erfolg hingeben kann, wobei jedoch auf die richtige perspektivische Größe der Gegenstände zu achten ist, da Zuwiderhandlungen schlimm wirken. Figuren und Staffage aller Art kann man, wenn wünschenswert, zuweilen noch in letzter Stunde anbringen, was in Stimmungsbildern indessen gewöhnlich nicht der Fall ist.

Besondere Aufmerksamkeit erfordert Gras, zunächst hinsichtlich seiner räumlichen Verbreitung an Felsen, Wegen u. s. w. in Gestalt größerer, oder vielfach unterbrochener Flächen und einzelner Polster, in welchen es häufig ungemein wirkungsvoll in die Stimmung eingreift. Die vielfach abändernde Farbe der Gräser kontrastiert häufig mit dem Boden, während die oft wellenförmigen

Linien und die scharfe Zeichnung angenehm auf das Auge wirken. Diese Punkte sind deshalb nicht zu übersehen; zumal die Gestaltung von Wegen, Pfaden, Bachrändern, Rainen u. s. w. vielfach von den Konturen der Graspolster abhängig ist. Bei immerhin anzustrebender Breite empfiehlt sich öfter das Einsetzen von Detail, einzelnen Halmen u. s. w. in mit dem Grunde kontrastierender Helligkeit. Jedoch darf Gras nicht überall auf Geratewohl angebracht werden, sondern mehr in der Absicht, die Bodengestaltung zu zeigen oder malerischer zu gestalten und den Beschauer in geeigneten Linien auf die Hauptgegenstände zu leiten. Blumen sind, der grelleren Farben wegen, im Vordergrund oft mit Erfolg verwendbar.

Der Vordergrund bietet zwar Gelegenheit, stärkste Drucker und tiefe Schatten anzubringen, allein nochmals sei betont, daß im ganzen die größte Tiefe den Tönen des Mittelgrundes eigen ist. Tiefe dunkle Stellen halte man stets warm im Ton, mische also nicht zuviel Blau oder gar Weiß hinein, indem kalte dunkle Stellen höchst unerfreulich wirken und ein sonst vielleicht gutes Bild schwer schädigen. Für weiteres sei auf die Behandlung von Wasser, Wegen, Felsen u. s. w. verwiesen.

Ich wiederhole, daß häufiges Malen nach der Natur und zwar in den verschiedenen Jahreszeiten, Baumstudien aller Art bei verschiedener Beleuchtung, mit aufmerksamer Behandlung der Stämme, des Astbaues und der äußeren Form, sowie ausgeführtere Vordergrundstudien zur Erlangung brillanter Technik und Emanzipation von konventioneller Behandlung notwendig sind. Wer das Ziel mit Ausdauer verfolgt, wird die Schwierigkeiten rascher überwinden, als es zuerst möglich schien. Selbst einfache, anspruchslose Motive können mit wenigen Mitteln interessant und wirksam dargestellt werden. Hierzu bedarf es jedoch einiger Geschicklichkeit, sowie genauer Kenntnis der Natur. Gute Zeichnung, schöne Linienführung, naturwahres Kolorit und Breite in Licht und Schatten sind wesentliche Bedingnisse, solche Motive interessant zu gestalten.

Wasser und Marine, Regen und Schneelandschaft.

Kolorit.

Bei stehendem Wasser ist die Farbe meist vom Wetter abhängig und kommt dann vorwiegend der Luftton in Betracht, also bei hellem Wetter Blau (Kobalt oder Ultramarin) mit Rot und gelbem Ocker, Schwarz mit Weiß und farbigem Zusatz,

bei trübem Blau mit Indischrot oder Madderbraun, mit Madder- und Van Dyckbraun oder Ocker. Bei starker Trübung setzt man mehr Schwarz und vielleicht etwas Indigo zu.

Flüsse und Bäche zeigen sehr verschiedenes Kolorit.

Bei gelbem oder gelbrötlichem Wasser empfiehlt sich Gelb (Siena, Ocker u. s. w.) allein oder mit Madderbraun, Van Dyckbraun u. a.

Für grünes Wasser: Kobalt mit hellem Ocker, Aureolin oder Pinkbraun mit Indigo und gebrannter Siena oder Van Dyckbraun, Goldocker oder Siena mit Indigo. Grünblau-Oxyd.

Für grautöniges Wasser: Aureolin mit Blau und Madderbraun oder Purpurkrapp, Kobalt mit Madderbraun und Siena, Schwarz und Weiß u. s. w.

Für sehr dunkles Wasser: Madder- mit Van Dyck- oder Florentinerbraun, eventuell noch Zusatz von Lack; Asphalt.

Für die Vegetation unter Wasser: Aureolin mit gebrannter Siena und Indigo, Florentinerbraun mit Madderbraun und Schwarz, Pinkbraun mit Purpurkrapp oder Van Dyckbraun, oder mit Indigo.

Für sonstige Details in Wasserläufen, Markieren u. s. w. Siena mit Van Dyckbraun und Lack, Madderbraun mit Blau, Van Dyck- mit Madderbraun oder mit Lack und Ultramarin. Pinkbraun mit Indigo. Ultramarin mit gebrannter Siena.

Viel Blau ist in dunkleren Mischungen zu meiden. Man sehe in den Schatten auf warme, durchsichtige Farbe. Zur Verstärkung letzterer dienen folgende Lasuren: Madderbraun mit Schwarz oder Van Dyckbraun, Asphalt, Bitumen und Mumie (beide stets zusammengemischt), Mumie mit Siena und Kobalt, Schwarz mit Krapp und Kobalt, Purpurkrapp mit Bitumen, Kobalt und Siena. Lichter gibt man mit Zusatz von wenig Zinnober, Ocker u. s. w. zu Weiß.

Für Seewasser kommen bei grünem Ton in Betracht: Ultramarin mit Schwarz und Rot (Zinnober, Madderbraun u. s. w.), Schwarz mit Kobalt und Purpurkrapp oder braunem Ocker, Kobalt mit Bitumen und Mumie, mit Indischrot, mit gebranntem lichtem Ocker oder mit gelbem Ocker und Purpurkrapp.

Meergrüne Töne: Kadmium und Ultramarin, Ultramaringelb und Kobalt, Siena mit Blau oder Schwarz (im Vordergrund eventuell mit Zusatz von Pinkbraun). Aureolin oder Siena mit Berlinerblau und wenig Van Dyckbraun, gebrannte Siena mit Madderbraun und Blau. Aureolin mit Kobalt oder Van Dyckbraun. Kobalt mit Zinnober und Schwarz oder mit Ocker und wenig Lack. Goldocker mit Indigo. Gebrannter heller Ocker und Berlinerblau. Weiß mit Bitumen und Mumie, eventuell mit wenig Kobalt (leuchtendes Graugrün). Grünblau-Oxyd. Coelinblau.

Für Meeresferne: Schwarz mit Kobalt und wenig Purpurkrapp oder Weiß, oder Siena; für Mittelgrund: Bitumen und

Mumie mit Schwarz, mit und ohne Kobalt oder Madderbraun (dunkles Wasser, aber auch Vordergrund), für Vordergrund: Kobalt mit Schwarz, Zinnober und wenig Gelb, dann Weiß mit Bitumen ×Mumie und Schwarz (dunklere Teile), für Abendeffekte: Siena mit Schwarz und wenig Krapp und Kobalt. Indigkarmin.

Lokaltöne bei stürmischem Wetter: Siena mit Schwarz oder Van Dyckbraun, Umbra oder Van Dyckbraun mit Blau, Blau mit gebrannter Siena.

Zu Lasuren: Krapp mit Schwarz und Kölnische Erde oder Kobalt. Viridian. Aureolin und Smaragdgrün oder Kobalt. Bitumen und Mumie (dunkle Stellen), Siena und Kobalt (lichte Stellen) mit und ohne Mumie. Schwarz mit Purpurkrapp und Kobalt (dunkles Wasser im Mittelgrund). Für Lichter: Siena oder Ocker mit Zinnober oder Krapp oder Van Dyckbraun und Weiß.

Dunkle Töne für Schiffsrümpfe, Boote, altes Holzwerk (sehr fernen Schiffen wird Blau oder Grau zugesetzt): Bitumen und Mumie, mit Schwarz und Madderbraun, auch mit wenig Kobalt; Schwarz mit Madderbraun mit und ohne Blau oder gebrannte Siena; Indigo mit gebrannter Siena und Krapp, Florentinerbraun mit Blau und Schwarz; Ultramarin mit Lack oder Madderbraun und gebrannter Siena oder Florentinerbraun. Blauschwarz allein oder mit Rot. Kölnische Erde, Schwarz und Purpurkrapp oder Blau; Purpurkrapp und Bitumen, gebrannte Siena mit Krapp und Schwarz. Bitumen mit Madderbraun mit und ohne Schwarz. Bitumen und Mumie mit Kölnische Erde oder Kappahbraun.

Für rötliche Boote u. s. w.: Gelber Ocker mit Madderbraun und Schwarz, Zinnober, gebrannte Siena und Madderbraun, gebrannte Siena und Lack; Rot mit Schwarz mit und ohne etwas Blau.

Für Eisenwerk: Zinnober, gebrannte Siena und Blauschwarz (vorzüglich für rostige Gegenstände), Madderbraun und Schwarz mit Weiß (lichter) u. s. w. Graphit. Madderbraun und Kadmium.

Für helle Segel: Goldocker. Heller Ocker allein oder mit Umbra, mit Zinnober, mit gebrannter Siena, mit gebranntem Ocker, mit Kobalt und Zinnober; Kobalt mit Weiß und gebranntem hellem Ocker. Gelber Ocker mit Krapp und Weiß, mit und ohne Zinnober.

Für rote Segel: Gebrannte Siena mit Rot (Zinnober, Indischrot, Madderbraun); Madderbraun oder Purpurkrapp mit Rot oder Goldocker, mit Siena und Mumie.

Für Segel in tiefen dunklen Tönen: Blauschwarz mit Lack oder Purpurkrapp, Pinkbraun mit Madderbraun und Lack, Purpurkrapp und Florentinerbraun, Florentinerbraun mit Lack und Ultramarin. Madderbraun mit Siena und Mumie, auch mit Schwarz. Krapp und Schwarz mit Ocker, oder mit Kobalt und wenig braunem Ocker. Krapp, Siena, gebrannte Kölnische Erde und Weiß.

Für sandige Küste: Brauner Ocker mit Rosakrapp; heller Ocker mit gebranntem und wenig Kobalt.

Für felsige Küste in warmen Tönen: Madderbraun mit Ultramarin; gebrannter lichter Ocker mit Blau; gebrannte Umbra mit Krapp und Blau, heller Ocker mit Florentinerbraun und gebranntem lichtem Ocker und Kobalt mit gebrannter Siena und Indigo. Bei kalten Tönen: Ultramarin und Blauschwarz, Blau mit gebranntem lichtem Ocker, Krapp oder Lack (für weiteres vergleiche Terrain).

Für ferne Küste: Blau mit Purpurkrapp, im Mittelgrund Zusatz von gelbem Ocker.

Für Mast- und Seilwerk: Kölnische Erde mit Madderbraun; Brauner Ocker mit Weiß. Für Körbe u. s. w. Siena und Umbra allein oder mit Madderbraun u. s. w. Aureolin mit gebrannter Siena und Blau. Für Teerdecken: Madderbraun und Schwarz; Ocker, Schwarz und Weiß.

Sehr tiefe Töne für Drucker: Gebrannter Karmin. Pinkbraun mit Purpurkrapp. Madderbraun oder Purpurkrapp allein, oder mit Bitumen, oder mit Schwarz, mit und ohne gebrannte Siena. Lack Robert Nr. 7. Lack mit Madderbraun.

Technik und praktische Winke.

Die Schönheit der Landschaft wird durch Wasser, welcher Art es auch sei, immer gehoben und gehören deshalb Uferlandschaften (an Flüssen oder Bächen), bei welchen zu hoher Horizont vermieden werden muß, zu den malerischsten Darstellungen. Besonders geeignet, Breite zu sichern, ist stehendes Wasser, weil es die Farben der Luft und nächsten Umgebung wiederholt und besonders vorteilhaft läßt es sich häufig bei bedeutungslosem Vordergrund, so namentlich in Waldbildern anbringen.

Technisch ist die Behandlung dieselbe wie die der Luft, weshalb man es mit letzterer zugleich in Angriff nimmt, sobald die Dimensionen nicht zu geringe sind. Es wird meist glatt gemalt (ohne Impasto), mit horizontalem Strich und unter Anwendung des Vertreibers. Dabei erfordern glänzende Flächen etwas Ölzusatz zur Farbe, und stehengebliebene Pinselstriche werden, wo notwendig, vorsichtig umgelegt. Man nimmt die Töne etwas schwächer, ebenso bei Spiegelbildern. Die meist zahlreichen kleinen horizontalen Lichter und Streifen bleiben vorerst unbeachtet und werden erst bei der Übermalung eingesetzt, während umfangreichere schon bei der Untermalung berücksichtigt werden. Gleiches gilt von Wasserpflanzen, Schiffen u. s. w. und deren Spiegelbildern.

Soweit nur Spiegelung in Betracht kommt, ist Wasser sehr leicht darstellbar; allein es kommt in der Hauptsache darauf an, die Oberfläche als solche zum Ausdruck zu bringen, was nicht so leicht und wesentlich von

getreuer Wiedergabe zahlreicher, an sich unbedeutender Lichter abhängig ist, welche durch auf oder unter der Oberfläche schwimmende Tiere, Frösche, Fische u. s. w. hervorgerufen werden. Wo diese aber fehlen, ist die Ruhe oft eine so absolute, daß man lediglich auf Spiegelbilder angewiesen ist. In solchen Fällen hilft ein Boot und bei seichtem Wasser durchwatendes Vieh, womit zugleich kräftige Farbe in das Bild kommt. Auch Wasservögel sind sehr geeignet, die Fläche zu unterbrechen.

Die Beurteilung der Farbe des Wassers unterliegt, besonders unter dem Einfluß von Halbschatten, vielfach Irrungen, und scheinbar farbloses Wasser, erscheint nicht selten, sobald ein hellerer Gegenstand — etwa das Segel eines Bootes — damit in Kontrast gebracht wird, in recht tiefem Ton. Es bedarf also zur richtigen Beurteilung eines entschiedenen Lichts.

Reines Wasser, wie das der Alpenseen, ist in der Regel blau. Bei Anwesenheit organischer Stoffe neigt es ins Grüne und bei stärkerer Sättigung mit organischer Materie (Sumpfwasser) geht es in Braun über. Braunes Wasser kann indessen bei trübem Wetter silbergrau und bei heiterem rein blau erscheinen.

Bezüglich der Töne für stehendes Wasser sind wir somit auf jene für Luft und Wolken angewiesen, die aber etwas milder oder grauer im Ton zu halten sind. Meistens und wo keine Spiegelung stattfindet, werden auch die oben angegebenen transparenten Töne nützlich sein, doch sei bemerkt, daß bei blauem Himmel die entfernteren Partien einer größeren Wasserfläche leuchtend, die näheren aber gewöhnlich in tiefem Blau erscheinen.

Reizvolle Effekte bieten mitunter die Spiegelungen, bei welchen helle Farben sich immer nach der der Sonne zugekehrten Seite zeigen. Dieselben werden, ebenso wie Wasserpflanzen, Schiffe u. s. w. in die noch nasse Fläche gemalt, verlangen zarte, ganz lose Behandlung bei vertikaler Pinselführung und dürfen, mit seltenen Ausnahmen, nicht zu bestimmte Umrisse zeigen. Man muß sich immer bewußt bleiben, daß man in keinen Spiegel, sondern in Wasser sieht, und ist zu beachten, daß die Spiegelbilder die richtige perspektivische Richtung erhalten und z. B. gegen den Horizont geneigte Bäume am jenseitigen Flußufer nicht etwa in vertikaler Richtung spiegeln, wie auch die Spiegelung nicht unter Umständen angebracht sein darf, wo sie absolut ausgeschlossen erscheint.

Spiegelbilder unterliegen, als abwärts gekehrte Wiederholungen der Gegenstände, den Gesetzen der Perspektive. Man beachte, daß der Einfallswinkel immer dem Spiegelungswinkel gleich sein muß, und daß sich nur solche Gegenstände unverkürzt spiegeln, welche sich unmittelbar am

Rande des Wassers oder im Wasser selbst erheben. Je spitzer der Einfallswinkel, desto blitzender die Reflexlichter. Bei etwas rückwärts gelegenen Gegenständen bietet das Spiegelbild nicht mehr die abwärts gekehrte Wiederholung, sondern erfordert eine kleine perspektivische Konstruktion, indem man sich die Wasserfläche bis zu den Fußpunkten der Gegenstände verlängert denken muß und erst von diesen aus das umgekehrte Bild zeichnen darf. Sonne und Mond dagegen zeigen ihr Spiegelbild genau so weit unter dem Horizont, als sie über demselben stehen und spiegeln sich als vertikale, nach dem Beschauer gerichtete, bei gewelltem Wasser lang gestreckte, von schmalen, dunklen unterbrochene Lichtstreifen, die unter Umständen gegen den Horizont breiter erscheinen, da bei geringer Bewegung der Wasserfläche die Lichtstrahlen sehr unregelmäßig zurückgeworfen werden. Berühren dieselben den Horizont, dann verschwindet das Spiegelbild, außer bei absolut glatter Wasserfläche, die dann nur das perspektivische Bild wiedergibt.

In leicht bewegtem Wasser wird die Spiegelung etwas komplizierter; sie wird länger, aber schwächer, und dazwischen erscheinen horizontale gespiegelte Luftstreifen und bei stärkerer Wellenbildung verschwindet sie. Daß sich von dicht am Uferrande stehenden, über das Wasser geneigten Bäumen nur die nach unten gerichteten, also die beschatteten Teile spiegeln, ist ebenfalls zu beachten. Der nasse Uferrand spiegelt sich sogar und setzt dann das Wasser immer sehr hell vom nahen Ufer ab; Gestein, Holz u. s w., welches die Wasserfläche berührt, spiegelt sich, durch die Nässe bedingt, oft in tiefer, lebhafter Farbe, besonders in saftigem Braun, Rotbraun oder Faulgrün (Asphalt mit Kadmium oder Purpurkrapp).

Spiegelbilder verlieren immer an Licht und nehmen dabei etwas von der Farbe des Wassers an. Weiße spiegelnde Gegenstände zeigen daher auf die Farbe des Wassers ziehende Töne. Die Spiegelung ist übrigens in hohem Grade von der Polarisation des Lichtes abhängig. Spiegelt sich der klare Himmel auf ruhiger Wasserfläche, so wird, je nach der wechselseitigen Stellung von Sonne, Wasser und Beschauer, das Himmelslicht entweder vollständig, oder nur teilweise, oder, wenn die Sonne hinter dem Beschauer oder zur Seite desselben steht, fast gar nicht reflektiert, wo alsdann die dem Wasser eigentümliche Farbe zur Geltung kommt, wie an jedem durch starken Wind bewegten kleinen Wasserlauf beobachtet werden kann. Deshalb kann an Tagen, wo die Luft ganz blasse, duftige Töne zeigt, eine Wasserfläche dennoch tief blau oder blaugrün erscheinen, so bebesonders, wenn die Sonne seitlich vom Beschauer steht. Steht diese aber vor oder hinter demselben, so zeigt das Spiegelbild die natürliche Farbe der Luft, aber nie tiefere Töne.

Ganz anders in Bezug auf Farbe verhält es sich bei fließendem Wasser, da Flüsse und Bäche in der ihnen eigentümlichen Färbung bedeutende Unterschiede bieten. Außerdem besteht deren Bett bald aus festem Gestein, bald aus losen Kieseln und Sand, und wo letzterer dicht von Wasserpflanzen bedeckt ist, ergibt sich besondere

Tiefe des Tones. Veränderungen in der Strömung, Hindernisse, Stauungen, sowie kleine Fälle mit zahlreichen Lichtern und Reflexen bieten willkommene malerische Motive.

Der ungleich günstigeren Ansicht wegen lasse man Wasserläufe tunlichst nach dem Beschauer hin fließen, da andernfalls, bei nicht vollständigem Gelingen der perspektivischen Illusion, das Wasser aufwärts zu fließen scheint, während im ersten Falle nur die Strömung verstärkt wird. Man beachte die die Spiegelung unterbrechenden, zum Effekt viel beitragenden Streifen, sei jedoch sparsam damit, da zu streifiges Wasser nicht gerade günstig wirkt. Bei Wellen sind Formen und Schatten, besonders die Halbschatten unter den Kämmen zu beachten.

Unter dem scheinbaren Gewirre der Formen und Töne, die bei Wasserfällen zur Beobachtung gelangen, finden sich manche, häufiger wiederkehrende, die als die Durchsichtigkeit fördernd, entschieden eingesetzt werden müssen. In breiterem Strom ungeteilt über einen Fels stürzendes Wasser erscheint stets in dunklen Tönen, läßt aber die Lokalfarbe erkennen und die Farbe des Gesteins u. s. w. durchschimmern.

Bei Wasserflächen wird man mit Vorteil häufig den Vertreiber verwenden, um Rauheiten des Auftrags zu ebnen. Blitzende Lichter, Punkte und netzartige Figuren setzt man hierauf pastos auf die glatte Fläche, von welcher sie sich dann wirkungsvoll abheben.

Noch einige Andeutungen bezüglich der Behandlung von Regen- und Schneelandschaften. Erstere werden am besten in neutralem Grau — Schwarz und Weiß mit Zusatz von gebranntem lichtem Ocker oder Ultramarin mit Kobalt und Indischrot, oder mit Indigo mit Indischrot und gelbem Ocker — untermalt, auf welchem Grunde Grün und die Farben des Vordergrundes weniger zur Geltung kommen.

Da nasse Gegenstände lebhaftere Farbe und größere Tiefe des Tones zeigen, so müssen die Farben teils recht pastos, teils ziemlich flüssig aufgetragen werden, um die Nässe des Bodens besser zu veranschaulichen, die durch Pfützen mit Spiegelbildern und Lichtern weiterer Nachhilfe bedarf. So behandelte nasse Wege kontrastieren vortrefflich mit dem frischen saftigen Grün, der reinen Luft, sowie mit den tiefen Tönen der nassen Baumstämme u. s. w., wie überhaupt in Stimmungen „nach dem Regen" die Farben reiner und kräftiger gehalten werden müssen. Graue, nasse, überhaupt öde Stimmungen kommen übrigens selten ohne feine kontrastierende Reize farbiger Gegensätze zu vollständiger Wirkung.

Der Effekt einzelner entfernter gießender Regenwolken läßt sich oft, besonders in Gebirgslandschaften zur Verhüllung

unschöner Formen der Ferne oder des Mittelgrundes verwerten, obgleich starker Regen die Ferne weniger verhüllt wie Nebel, während dichter Wasserdampf noch undurchsichtiger ist und sogar in der Sonne Schatten wirft.

Die Schneelandschaft (die erste deutsche rührt von Hans Baldung Grien) bedarf zu ausdrucksvoller Darstellung und Erhöhung der dem Darsteller schwieriger zugänglichen Stimmungen eines Aufputzes mit Kontrasten oder mit Farbe, weshalb man für diese Spezialität gern farbige Lüfte, Sonnenuntergänge oder auch gebrochenes Licht, sowie trübes Wetter, eventuell auch ein fernes, hell erleuchtetes Fenster wählt. So kontrastiert der Schnee des Vordergrundes mit den anderen Tönen, der warmtönige Erdboden mit den graugelblichen Büschen, mit der ernsten Stadt des Mittelgrundes und der violetten Ferne, mit feinen Schneelagen, dahinter violettgraue Waldungen und hellblaue Berge mit Schneefeldern, die sich hell von der violettdunstigen Atmosphäre abheben. Schwieriger gestaltet sich die Darstellung in sehr heller Beleuchtung. Die Abstufungen des Lichts sind dann so scharf und die Skala ist, namentlich nach der Höhe hin, eine so weit ausgedehnte, daß unsere Farben schon vor der Hälfte des Weges, und zwar gerade da versagen, wo in der Natur die Intensität des Lichts sich plötzlich in rapider Steigerung zu entwickeln beginnt. Diese Ohnmacht unserer malerischen Hilfsmittel gegenüber der Natur verschuldet das hier, bedingt durch die so eng begrenzte Möglichkeit der Darstellung, oft so fühlbare konventionelle Kolorit, mit den immer gleichen Stimmungen, Auffassungen, Effekten und Notbehelfen, das ausnahmslos allen Winterlandschaften anhaftet. Hinzuweisen ist hier auf ein originelles, feines Bild Rembrandts in tiefem Ton (Museum, Kassel) und eines von Ruysdael (München).

In Eis- und Schneeflächen wird deshalb oft gesündigt. Als meist wenig malerisch muß zunächst die Monotonie energisch bekämpft werden Der Schnee darf überdies nicht lediglich durch reines Weiß gegeben werden, indem Schneeflächen entweder die Farbe der Luft oder der Umgebung reflektieren, weshalb deren Weiß immerhin einen, wenn auch nur äußerst blassen, aber doch farbigen, bald bläulichen, rötlichen, gelblichen oder auch violetten Ton besitzen muß, welcher zweckmäßig mittelst hellem Krapp, Kobalt, gelbem Ocker u. s. w. gegeben wird. Modellierung und Schatten werden am besten mit Grauviolett, oder mit Ultramarin oder Kobalt mit Florentinerbraun behandelt.

Der Schnee zeigt in der Sonne warme gelbe Lichter und kalte

bläuliche Schatten. Mit zunehmender Ferne erscheint derselbe gelber. Weite Flächen erscheinen in der Sonne entschieden gelb mit Orange-Anflug und treten dann gegen das Blaugrau der Atmosphäre stark vor. Im Gegensatz zur Regel nimmt hier Blaugrau gegen den Horizont hin an Tiefe zu, so daß die beschneite Ferne meist hell gegen die Luft steht. Der Himmel steht, auch wolkenlos, immer dunkel hinter der Schneefläche. Der entlaubte Wald ist ebenfalls in dunkles Blaugrau oder in Braunrot gehüllt, während die meisten schneefreien Gegenstände, besonders im Vordergrund, tiefes Schwarzbraun zeigen, weshalb hier Asphalt, wegen seines saftigen, zu den Luft- und Schneetönen im energischsten Gegensatz stehenden Tons, zur Bekämpfung der Monotonie höchst wirksam ist. Gleich wirksam erweisen sich schwarze Figuren aller Art, Menschen, Vögel (sehr beliebt sind Raben), sowie dicker, schwarzer, Essen entsteigender Rauch u. s. w., Wegfurchen, Stämme, Felsblöcke, nähere und entfernte Gebäude, sowie sonstige, die Nähe von Menschen verratende Spuren können vorteilhaft mit in die Darstellung gezogen werden.

Schneelandschaften sind in den Grundzügen nach der Natur zu skizzieren unter sorgfältiger Beachtung der sehr feinen Farben- und Lichtwerte. Das Treffen ersterer nach ihrer Entfernung, sowie das Verhältnis des Lufttons zum Kolorit der Schatten und Schlagschatten gehört zu den größten Schwierigkeiten, weshalb Schneelandschaften nicht immer in allen Teilen glücklich vollendet erscheinen. Der Photographie ist es dagegen gelungen, eine Reihe der hervorragenderen Effekte der Winterlandschaft, insbesondere bei zerstreutem Licht (gewöhnlicher Tagesbeleuchtung), sowie das vielgestaltige Netzwerk der beschneiten Bäume und Sträucher, besonders bei Massenwirkung in Waldinterieurs, in sehr feiner Weise wiederzugeben.

Eisflächen zeigen unreine, vorwiegend graue Sprünge, sonstige Unebenheiten aber grünliche und bläuliche Töne. Zur Veranschaulichung der Festigkeit bringt man auf dem Eise Figuren an.

Die oft so reizvollen, lediglich von getreuer Wiedergabe von Licht und Luft abhängigen Seestücke oder Marinen, in welchen häufig großartige Wolkenbildungen zur Darstellung kommen, sind vorzugsweise Stimmungsbilder und verlangen breiteste Behandlung. Die Marinemalerei ist als integrierender Teil der Landschaftsmalerei zu betrachten, welche hauptsächlich in England und, aber entschieden weniger, in den Niederlanden ausgebildet worden ist. Meisterhafte Arbeiten dieser Art liegen, außer von zahlreichen Engländern, an welche Backhuysen und selbst Ruysdael — ersterer ermangelt vollständig des Verständnisses für Farbe und Luft — nicht entfernt heranreichen, von A. Achenbach und von Schönleber vor. Der Seemaler hat sich in noch höherem Grade wie der Landschafter mit der Darstellung der verschiedensten Zustände der Luft vertraut zu machen, neben welchen das Meer —

beide erfordern hier breite Behandlung — eingehendstes Studium fordert. Letzteres teilt mit sonstigen großen bewegten Gewässern die Eigenschaft, die Umrisse aller Gegenstände verschärft erscheinen zu lassen, wahrscheinlich Wirkung der durch die Bewegung des Wassers gereinigten Luft. Für Marinen wählt man meist sehr niederen Horizont, um durch den weiten Luftraum mehr über die Ferne zu täuschen. Wichtig sind die meist durch lokale Verhältnisse, vorzüglich die Bodengestaltung, bedingten Formen der Wellen, die häufigem Wechsel unterworfen und nahezu an jeder Küste andere sind. Die der offenen See, welche diese vielgestaltigen Formen nicht zeigen, sind deshalb leichter wiederzugeben. Am mannigfaltigsten gestaltet sich die Wellenbildung an felsigen, zerrissenen Küsten, wo die Wogen beständig auf Hindernisse stoßen und sich dann höher und höher auftürmen.

Das ruhige Meer reflektiert die Luft, wird aber gegen den Horizont hin dunkler, während im mittelländischen Meer der Horizont oft von der Luft nicht zu unterscheiden ist. Bei stark gewellter Oberfläche spiegeln die Wellen höhere Teile der Luft und sind dann dunkler in der Farbe; bei hohem Seegang spiegeln sie aber nicht allein die Luft im Zenith, sondern auch noch hinter dem Beobachter gelegene Teile. Stehen dort dunkle Wolken, dann nimmt das Wasser ein drohendes Aussehen an, und steigen die Wogen noch höher, dann mischen sich diese Töne mit der Lokalfarbe des Wassers. Auch die Furchen und Seiten größerer Wogen mit glatter Oberfläche reflektieren verschiedene Teile der Luft und bieten demgemäß häufig bedeutende Tonunterschiede.

Wellen müssen möglichst korrekt gezeichnet und Lichter, Schatten und Reflexe genau beobachtet und verstanden werden. Dabei ist es nicht leicht, den Wellen den Charakter ungezwungener Bewegung zu geben, denn hierzu bedarf es des Verständnisses ihrer gegenseitigen Einwirkung sowohl, wie der Wirkung des Windes. Besonders bei kurzen hohlen Wellen kommt es vor, daß ein Teil der Welle die Farbe der Luft, ein anderer die Lokalfarbe des Wassers zeigt und ein dritter durch Reflexe anderer Wellen im Ton bedeutend verstärkt erscheint.

Die Zeichnung beachte richtige Wiedergabe der meist scharfen, langsam in die Furchen übergehenden Wellenkämme. In den nördlichen Meeren sind die Kämme immer dunkler wie die Furchen; anderwärts ist es umgekehrt, besonders wenn die Sonne bereits tief und hinter dem Beschauer steht. Steht aber die Sonne vor letzterem, dann erscheint das Wasser unter den Kämmen in feinem, durchsichtigem, blaßgrünem Ton. Große Wogen verschmelzen häufig zu scharf markierten, zuweilen lange Parallelen bildenden Reihen, die jedoch im Bilde nicht immer günstig wirken. Nasser Sand reflektiert fast wie der glatte Wasserspiegel und zeigt am hellen Horizonte einen leichten Strich.

Die Wiedergabe der Schaumpartien der sich brechenden Wellen, die sich in Farbe und Schatten wie feste Gegenstände verhalten, erfordert viel Aufmerksamkeit. Man verfährt am besten, wenn man auf eine Welle wartet, die recht malerische Schaumpartien ergibt, die genau zu erfassen und aus dem Gedächtnis zu zeichnen sind, was keine besondere Schwierigkeit hat. Man wartet dann ähnliche Gestaltungen ab — die Formen wiederholen sich häufig — und vergleicht. Bei Wellen alles zeichnen zu wollen, wie es der Augenblick bietet, wäre ein Fehler.

Bei heiterem Wetter sind die Wellen von schöner grüner Farbe, die unter den von Licht durchleuchtet scheinenden Kämmen am hellsten ist. Nur die Furchen zeigen tiefes Blau. Das Meer spiegelt dann die Farbe des Himmels mit nach dem Horizont zunehmender Tiefe, welche zuweilen schon früher etwas abnimmt. Glanzvoll beleuchtete Wolken werfen dann lange Reflexlichter auf die Wasserfläche und ändern deren Farbe bald nach Violett, bald nach Gelb hin. Helle Wolken können dann sogar tiefe, tintenartige Schatten veranlassen, wie überhaupt die Farbe des Ozeans, durch die Beleuchtung bedingt, fortwährend beträchtlichem Wechsel unterworfen ist.

Je nach Tiefe und Untergrund besitzt auch das Meerwasser sehr abweichende Färbung. In flachem Wasser (Kanal, Mittelmeer) zeigt es schön meergrüne Töne (Kobalt und gelber Ultramarin), die nach dem Ozean hinaus immer mehr ins Dunkelblaugrüne fallen, bis auf den Tiefen des letzteren das Wasser, abgesehen von der Spiegelung, ein fast an Tinte erinnerndes, tiefes, grünliches oder violettes Blauschwarz zeigt. Nur wo ein Fisch gegen die Oberfläche hin sich bewegt, zeigt sich vor dessen Auftauchen im Blauschwarz plötzlich ein schön hellgrüner, länglicher Fleck, der mit der Annäherung an Intensität zunimmt.

Was Technik anlangt, wird Meerwasser wie die Luft behandelt. Nach recht flüssig zu haltender Untermalung in Grau, welche nach der Küste hin in reinere Farbe übergeht, trage man in gleicher Weise die Lokalfarbe auf, halte aber die einzelnen Aufträge so dünn und flüssig wie möglich und hüte sich, zu grün zu malen. Die weite Ferne, die zum Ausdruck kommen muß, ist selbstverständlich mehr im Luftton zu halten und erfordert daher mehr Kobalt oder Ultramarin. Schaum ist recht pastos zu behandeln, ebenso die Lichter.

Der Mitte der Lichter, besonders auch der Stelle des Augenpunkts, gebe man das meiste Licht, und ziehe dasselbe bis an den unteren Rand, während nach den Seiten hin der Ton tiefer zu halten ist. Die Lichtseiten der Wellen in der Mitte des Bildes zeigen die Farben des Himmels, aber selbst die dunkelsten Schatten derselben müssen im Tone immer noch leuchtend und flüssig sein, was durch Gelb, besonders Siena erzielt wird. Seeferne gibt man häufig mit Kobalt, Schwarz und Weiß, bei Annäherung an den Mittelgrund fügt man ein wenig vorher zusammengemischte Mumie und Bitumen hinzu.

Man sieht nicht selten so undurchsichtiges und schweres Wasser, daß es fast den Eindruck einer soliden Fläche macht, in welchem Falle der Darsteller, um die Transparenz zu zeigen, gern spiegelnde Körper anbringt,

z. B. eine Boje u. s. w. Schlau mag dieser Kunstgriff wohl sein, aber verwerflich bleibt er doch, indem jeder, der die See kennt, recht gut weiß, daß *bewegtes* Wasser nur höchst unbedeutend oder gar nicht spiegelt.

Spritzender Schaum wird täuschend mit Strichen von der Seite des Pinsels gegeben, während helle Siena mit Wasser durch Schummern mit den Lufttönen verbessert werden können.

Die *Staffage* wird in Marinen nur sehr selten, wenn auch nur durch ein fernes Segel vertreten, vermißt, und stehen zunächst zahlreiche Schiffe *) verschiedenster Art zu Gebote. Sie müssen zu *schwimmen* scheinen, was mitunter recht schwierig zur Erscheinung zu bringen ist. Ihre Verwendung erfordert deshalb Kenntnis der Größenverhältnisse, des Baues, sowie besonders des Takel- und Segelwerks, wie nicht minder der, der jeweiligen Stärke und Richtung des Windes entsprechenden Verwendung desselben, weshalb mit diesen Faktoren gerechnet werden muß. Bei geschmackvoller Anordnung sind Schiffe, schon der pyramidalen Form wegen, bedeutender Wirkung fähig, welche durch Gestalt und Farbe der verschiedenartigen Segel, die nicht selten Gelegenheit zur Verwendung einerseits sehr feiner, andererseits sehr bunter (Venedig und italienische Küste), und selbst tiefer, leuchtender Töne bieten, noch erhöht wird.

An der Küste läßt sich Staffage oft vorteilhaft und höchst malerisch anbringen, so alte Fischerboote mit herabhängendem oder umherliegendem Segelwerk, von Mast zu Mast gespannten Netze, aufgehäufte Körbe und Material aller Art, während sich die Trachten der Fischer nicht weniger brauchbar erweisen. Man gebe jedoch nicht zu viel Detail, um nicht Breite und Totalwirkung zu beeinträchtigen. Unerläßlich bei Seestücken mit Schiffen ist Kenntnis der Linienperspektive, indem die richtige Darstellung ersterer, der häufigen Verkürzungen und großen Mannigfaltigkeit der Winkel wegen, dieselbe bedingen.

Segelboote werden nicht selten fehlerhaft und höchst unwahr dargestellt, besonders mit *zu geringem Tiefgang* und in *zu senkrechter Stellung*, während dieselben stets auf die Seite neigen, nach welcher der Wind bläst. Das Aufsteigen des Kiels beim Durchsetzen größerer Wogen und das darauf folgende Niedertauchen — das Stampfen — läßt sich bei genauer Beobachtung geschickt verwerten. Gerade Wasserlinien längs des Bootes machen sich ebenfalls wenig günstig. Bei der Zeichnung ist zu beachten, daß die größte Breite nicht in die Mitte, sondern nach vorn fällt, wo in schönem Linienschwung rasche Abrundung stattfindet. Besondere Studien verdienen die dreieckigen lateinischen Segel mit ihren interessanten, je nach dem Standpunkt erheblich verändert erscheinenden Formen. Seile sind immer am dicksten, wo sie sich im spitzen Winkel dem Maste nähern. Steht das Segel gegen sehr helles Licht, dann erscheint das Seilwerk entschieden dünner und verschwindet mitunter ganz. Bei fernen Schiffen läßt man die

---

*) Vergl. die lehrreiche Abhandlung: Hamerton, P. G., The elements of beauty in ships and boats. (Portfolio Nr. 143. ff. 1881.)

einzelnen Seile besser weg und beschränkt sich auf nicht zu deutliche Angabe der Massen in mit der Luft verschwimmender Weise.

Der vielgestaltige Charakter der See- und Flußschiffe ebenso wie der der neueren Kriegs- und Schlachtschiffe sei Interessenten behufs empfehlenswerter Studien ebenfalls angedeutet.

Terrain, Wege, Ufer, Gestein.

Kolorit.

Hier kommen meist wärmere, mildere gelbe, bräunliche, und rötliche, oft stark gebrochene Töne zur Verwendung. Als Lichttöne empfehlen sich für Wege u. s. w. gelber Ocker allein oder mit Madderbraun und Kobalt, mit gebranntem hellem Ocker mit und ohne Krapp oder Indischrot; mit Florentinerbraun, mit Kobalt mit und ohne Krapp oder gebrannter Siena, mit Siena. Siena oder Umbra allein, oder mit Zinnober. Gebrannte Siena allein, oder mit Lack und Blau, oder mit hellem Ocker. Schwarz und gebrannter heller Ocker. Zinnober, gelber Ocker und Kobalt (sehr verschiedenartige Töne). Madderbraun mit gebranntem Ocker und Ultramarin. Aureolin mit Florentinerbraun. Florentinerbraun mit Kobalt und Krapp.

Zu Schattentönen (Terrain im Schatten) passen vorzugsweise Blau mit Krapp und gebrannter Siena, oder hellem Ocker. Schwarz mit gebrannter Siena, mit Krapp, mit Zinnober oder mit gebranntem lichtem Ocker. Ultramarin mit Madderbraun, sowie mit gebrannter Siena und Lack. Indischrot oder gebrannter lichter Ocker mit Indigo. Florentinerbraun mit Purpurkrapp oder Madderbraun. Purpurkrapp.

Pinkbraun allein oder mit Krappfarben für tiefe Drucker. Aureolin mit gebrannter Umbra für Moose und tieftönige Uferlöcher. Van Dyckbraun allein, oder mit Pinkbraun oder gebranntem Karmin, in ziemlich trockener Farbe über Wege u. s. w. geschleppt, gibt Unebenheiten und Rauheiten des Bodens in ungezwungenster Weise.

Für Lasuren: Siena, Krapp, grüne Erde, Aureolin, Pinkbraun mit Krapp, Siena mit Pinkbraun, gelber Ocker oder gebrannte Siena mit Krappfarben.

Für sandiges Terrain eignen sich: Brauner Ocker allein oder mit Madderbraun; gelber Ocker oder römischer Ocker mit Rot, (Madderbraun, Zinnober, gebrannter Ocker) und wenig Kobalt.

Für lehmiges Terrain: Gelber Ocker mit Florentinerbraun, mit gebrannter Umbra, mit Siena und Kobalt, mit gebranntem Ocker, mit Madderbraun u. s. w. Umbra mit Zinnober und Kobalt; gebrannte Umbra; Florentinerbraun allein oder mit Madderbraun oder Purpurlack, oder gelbem Ocker, Siena mit Madderbraun und Blau. Gebrannte Siena mit hellem

Ocker, mit und ohne gebrannte Umbra. Aureolin oder Kadmium mit Florentinerbraun, mit Krappfarben und Blau.

Für gepflügtes Land: Schwarz mit Lack und gebranntem Ocker. Gebrannter heller Ocker mit Blauschwarz; Pinkbraun mit Lack und Blauschwarz, gebrannte Umbra mit Krapp und Blau.

Für Getreidefelder bei Reife: Kadmium allein oder mit Madderbraun, mit Zinnober oder Florentinerbraun. Gelber Ocker mit Aureolin, mit Kadmium, oder mit gebrannter Siena oder Florentinerbraun.

Für Wiesen mit Heu dient heller Ocker mit etwas Kobalt, mit gebrannter Siena und wenig Ultramarin oder Indigo.

Stoppelfelder gibt man mit gelbem Ocker und Umbra, in welches man stellenweise mit Grün arbeitet.

Für Gestein, besonders Felspartien eignen sich folgende Mischungen, die auch als Schattentöne verwendet werden können:

Für graue Gesteine: Blau mit gebranntem hellem Ocker, mit Indischrot, mit Zinnober, mit Krappfarben, mit gebrannter Umbra, mit Schwarz, mit Florentinerbraun, mit Madderbraun, mit Lack und gebrannter Siena oder hellem Ocker. Kobalt mit Madderbraun und Umbra oder Pinkbraun (letztere Mischung von großer Tiefe und Wärme), mit Krapp und Blauschwarz oder hellem oder gebranntem Ocker. Schwarz mit Smaragdgrün, mit Krappfarben, überhaupt mit Rot, sowie mit Kobalt und Purpurkrapp. Florentinerbraun mit Blau und Krapp. Gebrannte Umbra mit Blau und Rot, eventuell mit hellem Ocker. Umbra allein oder mit Ultramarin.

Für farbigere Gesteine passen vorzugsweise: Madderbraun mit Florentinerbraun, oder mit gebrannter Siena, Indigo mit Indischrot, heller Ocker mit Zinnober, Krapp mit etwas Blauschwarz, Aureolin mit Krapp, heller Ocker mit Van Dyckbraun; für Schiefer: Blau mit Rot oder Schwarz. Ultramarin und Blauschwarz. Blauschwarz mit Lack und hellem Ocker, Kobalt mit Zinnober und Ocker.

Als kältere und wärmere Lokalfarben empfehlen sich: Gelber Ocker allein, mit Rot (Zinnober, Krapp, gebrannter Ocker), mit gebrannter Siena, mit Schwarz, mit Schwarz und Krappfarben, sowie mit Lack und Blau. Siena mit Madderbraun (oder Florentinerbraun) und Blau, gebrannter heller Ocker allein oder mit Madderbraun und Blau, gebrannte Siena allein oder mit gebranntem Karmin und Blau. Aureolin mit gebrannter Siena und Indigo. Purpurkrapp oder Madderbraun allein oder mit Florentinerbraun, mit Ultramarin oder mit gebrannter Siena und Indigo. Goldocker mit und ohne Schwarz. Umbra. Brauner Ocker allein oder mit Neapelgelb und Zinnober. Schwarz und gebrannte Siena, sehr zahlreiche Töne bei weiterem Zusatz von Indigo und Umbra, oder Krapp und hellem Ocker mit Weiß. Kobalt, Kölnische Erde und Krapp, mit und ohne braunen Ocker; brauner Ocker, Neapelgelb, Zinnober und Bitumen mit Mumie.

Für dunkle Drucker: Bitumen und Mumie mit Purpurkrapp. Madderbraun mit Schwarz und Weiß.

Technik und praktische Winke.

Der Vordergrund erfordert mit Rücksicht auf die Veranschaulichung der Tiefendimension entsprechende Behandlung der Bodenfläche durch Licht und Schatten, die in gleichmäßig grünem, gelbem oder braunem Anstrich, den wir mitunter bei Künstlern finden, die es besser machen könnten, keinen Ersatz findet. Vorzüglich wirksam in dieser Hinsicht erweist sich gelegentliches Anbringen von Gegenständen auf verschiedenen Grundlinien mit perspektivischen Verkürzungen. Das Detail der Fußpfade, Wege, Ufer und Raine beansprucht hier etwas mehr Aufmerksamkeit und erfordert häufig kraftvolle Farbe.

Man legt zunächst die einzelnen Massen etwa mit lichtem Ocker oder gebrannter Siena mit Blau an. Dann gibt man mit feinerem Pinsel das Detail. Häufig wird man Siena mit Blau und in den Lichttönen Neapelgelb mit Blau vorteilhaft verwenden.

Die Farbenaufträge seien pastos, breit, aber mit ziemlich bestimmten, hier und da etwas schärfer accentuierten Umrissen, da jede Abweichung von der geraden Linie irgend eine besondere Form hat, welche nicht immer willkürlich behandelt werden darf. Wo viele verschiedene Töne vertreten sind, lasse man dieselben teils zart ineinander laufen, teils scharf sich scheiden. Einzelne Steine und Erdmassen sind meist selbständig zu behandeln, da dieselben gewöhnlich in der Farbe vom Boden abweichen und insofern zur Wiederholung anderer Töne geeignet sind. Obgleich jeder Stein Licht, Halbschatten, Schatten, Farbe und Reflexe zeigt, so muß dennoch Einheit im Ganzen gewahrt bleiben und kein Stein darf aus dem Bilde herausfallen oder sich dem Beschauer in unliebsamer Weise aufdrängen.

Auf zurückgehenden Wegen bietet sich oft Gelegenheit, die Luftperspektive in wirksamster Weise durch über den Weg fallende Schatten, Radfurchen u. s. w. zu unterstützen.

Die malerischsten Wege sind die unebenen, verwahrlosten, von tiefen Furchen u. s. w. durchzogenen und mit Steinen besäten, welche der vielen Lichter und Schatten wegen nicht flüchtig behandelt werden dürfen. Die Lichter werden kühn eingesetzt, zum Teil mit dem Spachtel, und Zufälligkeiten, welche hierbei zu Tage kommen, geschickt verwertet. Tiefe Furchen können, um die Tiefe noch wirksamer zum Ausdruck zu bringen, mit warmen Tönen lasiert werden.

Je nach der Art der Wege macht es sich oft gut, wenn man nach Fertigstellung ziemlich trockene Deckfarbe lose, mit flachem Pinsel, darüber schleppt, so daß dieselbe nur hier und da hängen bleibt. Sporadische Graspolster u. s. w., die dann noch mit geeignetem Ton gewisse Form und Modellierung erhalten, lassen sich auf diese Weise mit einigem Geschick wirkungsvoll wiedergeben. Hier und da, an Rasen, Böschungen u. s. w. läßt sich auch noch ein oder der andere größere Stein, besonders in kontrastierender Farbe, oder in Weiß mit farbigem Zusatz, vorteilhaft anbringen. Vorsicht erfordern jedoch gelbe Wege und Abhänge, die, wo sie größeren Raum einnehmen, leicht die Totalwirkung schädigen können.

Bebaute Felder, besonders mit Getreide bestandene, bieten im Vorsommer keinen besonders befriedigenden Vordergrund und bedarf derselbe gegebenen Falles der Unterstützung durch Hecken und Baumwuchs. Auch gepflügtes Ackerland macht sich wenig günstig und ist nicht angenehm zu behandeln. Die Furchen müssen perspektivisch richtig, aber nicht kerzengerade gezeichnet sein, sondern neben Abweichungen von der geraden Linie allerlei naturgemäße Unebenheiten, ausgepflügte Steine, Wurzelballen u. s. w. enthalten.

Auch goldbraune Weizen- und Roggenfelder bieten, Ausnahmen abgerechnet, in größerer Ausdehnung keinen besonders wünschenswerten Vordergrund. Teilweise geschnitten, oder mit aufgestellten Garben besetzt, wird die Einförmigkeit aufgehoben. Aufmerksame Behandlung erfordern die vorderen Partien, besonders die Ähren und der untere Teil der Halme nächst dem Boden, damit die Darstellung nicht auf eine vertikal gestreifte gelbe Mauer hinausläuft. Die Ähren im Vordergrund heben sich in der Regel dunkel von den hinteren ab. Der goldgelbe Ton ist übrigens zunächst vom Kontraste mit dem Dunkelgrau der Umgebung abhängig, ohne welchen die rötliche Nuance verschwindet.

Felsen und Gesteine, obgleich meist grau, dennoch höchst farbenreich, bilden sowohl in großartig aufgebauten Massen, wie in den verschiedenen Stadien der Zertrümmerung, als Einzelblöcke oder auch als Steinrasseln und Geröllmassen, sowohl in Gebirg und Wald, wie am Meeresstrande, nicht selten hervorragende Teile des Mittel- und Vordergrundes. Ihre nicht unmotivierte Darstellung verleiht der Gegend malerischen Charakter, sowie den Ausdruck von Einsamkeit oder Wildheit. Rings von Gestrüpp umgeben und von Moosen und Flechten bewachsen, bieten dieselben überdies Gelegenheit, erwünschte Kontraste in Farbe, wie in Licht und Schatten anzubringen.

Die Umrisse sind stets entschieden und dem Charakter des Gesteins entsprechend bestimmt und sicher, wo notwendig zackig und scharf, meist mit pastoser Farbe zu geben. Besondere Beachtung beanspruchen Schichtung und Struktur, eventuell auch Bruch- und Spaltflächen, die je nach dem Gestein sich verschieden verhalten und besondere Behandlung fordern. Bei den notwendigen Naturstudien ist jedoch vorzugsweise Gewicht auf den Gesamtcharakter zu legen, während die durch die Elemente bewirkten Veränderungen erst in zweiter Linie beachtet werden dürfen und der meist ungemein häufige Ballast von zufälligem Detail sogar teilweise ignoriert werden muß. Häufig empfiehlt es sich, die Farben weich ineinander gehen zu lassen und da wo die Färbung stark wechselt, bei jeder Abänderung des Tons, die Spitze des Pinsels in andere Farbe zu bringen, was den verschiedenen Nuancen ungemeine Lebendigkeit sichert. Bei Felsen gibt man die Lichter oft vorteilhaft mit dem Palettemesser, welches blitzende, unbestimmte Lichter in vorzüglicher Weise wiedergibt. Bei Anlage größerer Felspartien mit vielem Farbenwechsel bediene man sich eines besonderen Pinsels für jede Nuance.

Hauptsache ist richtiges Treffen der Töne. Dunkle Töne, dunkle Spalten, Hohlräume u. s. w. gebe man möglichst warm und transparent, damit Schwärze vermieden wird. Spätere Lasuren mit der Lokalfarbe über Grau machen sich vorteilhaft, indem sie die Verschiedenheit der Töne vermehren und dabei über das solide Gestein eine gewisse Transparenz verbreiten. Nimmt die Vegetation nicht größere Flächen in Anspruch, so übergeht man sie bei der Untermalung mit den Tönen des Gesteins. Über größere, mit Flechten bekleidete Gesteinsmassen im Vordergrund schleppt man bei Beendigung des Bildes dicke Farbe, so daß dieselbe nur an hervorragenden Teilen haftet. Rauheit der Flächen läßt sich auf keine andere Weise so natürlich wiedergeben.

Bei Studien nach der Natur erfordern Terrain und besonders Felspartien sorgfältige Zeichnung und, zur richtigen Beurteilung der den Eindruck der Flächen und des Zurückgehens vorzugsweise bedingenden Lichtwerte, öfters halbes Schließen der Augen. Felsen im Sonnenschein sind nicht gut in einer Sitzung fertigzustellen, weil nach zwei Stunden zu große Unterschiede in der Beleuchtung der einzelnen Teile eingetreten sind. Gerölle im Gebirg und Rollsteine an der Küste, besonders letztere, sind häufig von sehr verschiedener Farbe und Textur, je nach der Felsart, Bekleidung mit Algen u. s. w., was alles Beachtung erheischt. Die Lokalfarben des Gesteins sind dabei oft durch graue, grüne und rotgelbe Töne verdeckt.

Bauwerke.

Kolorit.

Für Mauerwerk, Steine u. s. w. eignen sich außer den oben für Felsgesteine angegebenen Tönen noch folgende, und zwar in hellerer Farbe: Goldocker allein oder mit Schwarz und Krappfarben. Gelber Ocker allein, mit Schwarz, mit Van Dyckbraun mit und ohne Schwarz, mit Florentinerbraun, mit gebrannter Umbra, Lack und Indigo, mit gebranntem hellem Ocker, mit und ohne Kobalt oder Schwarz, mit Madderbraun mit und ohne Indigo. Helle, nach dem Mittelgrunde hin gelegene Häuser, so am Ufer u. s. w., setzt man mit hellem Ocker, Krapp und Weiß ein und markiert die Details etwa mit Purpurkrapp und Schwarz (in den Schatten etwas mehr).

Steine in tieferem Ton erfordern Rot (gebrannter heller Ocker, Indischrot oder Madderbraun) mit Florentinerbraun, Indigo oder Schwarz, bei kälteren Tönen Van Dyckbraun mit Madderbraun, mit Indigo oder Ultramarin, dann gebrannter lichter Ocker mit Madderbraun und Schwarz. Blau mit gebrannter Umbra. Gebrannte Umbra allein oder mit Ultramarin und Rosakrapp. Kobalt mit Van Dyckbraun oder mit gelbem Ocker und Lack. Umbra allein oder mit Ultramarin. Blauschwarz, Lack und gebrannte Umbra. Gebrannte Siena mit Schwarz.

Für rote Sandsteine im Licht eignen sich gebrannter lichter Ocker allein oder mit Rosakrapp und Kobalt. Rosakrapp mit gebranntem lichtem Ocker, mit Neapelgelb oder mit hellem Ocker. Indischrot mit Rosakrapp. Für alte Sandsteine: Indischrot mit Schwarz und Blau. Van Dyckbraun mit Schwarz und Rosakrapp.

Backsteine und Ziegel im Licht erfordern: Zinnober, gebrannte Siena allein oder mit Ocker, mit Aureolin, mit Schwarz, mit gebranntem lichtem Ocker, mit Madderbraun oder mit Zinnober und Ultramarin. Aureolin und Zinnober oder Madderbraun, heller Ocker mit Zinnober oder mit Indischrot. Gebrannter lichter Ocker mit hellem Ocker, mit Rosakrapp, mit Pinkbraun, mit gebrannter Siena, mit Zinnober oder mit Van Dyckbraun.

Steinpflaster verlangt etwa: Kobalt mit Zinnober und braunem Ocker, in den Schatten Bitumen und Mumie mit Schwarz, Bitumen oder Schwarz mit Weiß, und für Markierung Madderbraun mit Schwarz.

Ziegel im Schatten oder von dunkler Farbe erscheinen in der Regel in warmem Grau (Ultramarin mit Madderbraun). Zahlreiche brauchbare Töne liefern gebrannte Siena oder Florentinerbraun mit Rot und Blau. Weiter dienen: Indischrot allein, mit Ultramarin mit und ohne Goldocker; gebrannte Siena mit Madderbraun oder Purpurkrapp mit Ultramarin oder Indigo, oder Van Dyckbraun; gebrannter heller Ocker oder Zinnober mit Madderbraun und Ultramarin, mit Florentinerbraun und Kobalt, Goldocker mit Indischrot. Madderbraun oder Purpurkrapp allein

oder mit Florentinerbraun, mit Ocker und Schwarz oder Blau; Pinkbraun mit Lack und Indigo oder mit hellem Ocker, Zinnober und Ultramarin. Schwarz mit Zinnober. Für Drucker: Madderbraun oder Zinnober mit Ultramarin und Ocker, gebrannte Siena, Lack und Pinkbraun u. s. w. Moos: Aureolin mit Pinkbraun u. s. w.

Für Holzwerk und Gebälk, Zäune u. s. w.: Umbra, roh und gebrannt, Van Dyckbraun allein oder mit Ultramarin; gelber Ocker mit Schwarz oder Braun. Rot (Indischrot, gebrannter Ocker, Purpurkrapp) mit Blauschwarz; Kobalt oder Ultramarin mit Rot, mit oder ohne Blauschwarz; gebrannte Siena mit Ultramarin oder Schwarz. Blauschwarz mit Blau. Neutraltinte oder Paynes Grau mit hellem Ocker, mit gebranntem lichtem Ocker, oder mit gebrannter Siena; Madderbraun mit Van Dyckbraun oder mit gebrannter Siena und Ultramarin, mit Zinnober und gebrannter Siena; Pinkbraun mit Ultramarin und gebrannter Siena (letztere auch für Drucker).

Für Schieferdächer eignen sich: Blauschwarz, Neutraltinte, Schwarz mit Blau oder Rot. Ultramarin mit Schwarz, mit Madderbraun oder Purpurkrapp, mit Lack und Pinkbraun, Indigo mit Indischrot, mit gebranntem hellem Ocker, mit Lampenschwarz und Lack. Florentinerbraun mit Lack und Indigo.

Strohdächer erfordern: gebrannte Umbra, Lack und Ultramarin, gelber Ocker mit gebrannter Umbra und Indigo, mit Florentinerbraun, mit Madderbraun, mit Lack, mit und ohne Blau; gebrannte Siena mit Braun; Madderbraun oder Purpurkrapp, allein oder mit Blau oder Siena, Kadmium oder Schwarz. Moosdächer: Aureolin mit gebrannter Umbra oder sonstigem Braun, dann Pinkbraun allein oder mit gebrannter Siena oder Umbra und Ultramarin. Für Liniendetail: Pinkbraun allein, mit gebrannter Umbra, sowie mit Lack und Ultramarin.

Für beworfene Lehmwände: Umbra roh oder gebrannt, überhaupt Braun mit oder ohne gelben Ocker oder Blau.

Für getünchte Wände: gelber Ocker mit Blauschwarz mit und ohne Rosakrapp, mit Madderbraun, mit Neutraltinte, mit gebrannter Siena und Pinkbraun, mit Zinnober und Pinkbraun, sowie mit Braun überhaupt. Umbra allein oder mit Blau (Ultramarin).

Für dunkle Innenräume wähle man: Ultramarin oder Neutraltinte mit Lack und gebrannter Siena oder Pinkbraun, oder auch mit Purpurkrapp. Purpurkrapp oder Madderbraun mit Pinkbraun mit und ohne gebrannte Siena, letztere auch allein mit Purpurkrapp.

Hell erleuchtete Interieurs verlangen meist Gelb, etwa gelben Ocker mit gebrannter Siena oder Madderbraun; vielfach auch leichtes Grau, in den Schatten mit dunklerem Grau, und Lasuren von gelbem Ocker mit Madderbraun u. s. w., doch sind graue gedämpfte Töne meist vorherrschend.

Für Eisenwerk, besonders rostiges, außer Schwarz und Weiß: Zinnober mit gebrannter Siena und Blauschwarz, gebrannter lichter Ocker und Blauschwarz. Madderbraun oder Zinnober mit Blauschwarz.

Glasscheiben erfordern verschiedenartige Töne; häufig helles Grau mit dunklerem schattiert, sodann passen oft: Preußischblau mit gebrannter Siena, Grünblau Oxyd, Pinkbraun mit Ultramarin und wenig gebrannter Umbra, Blau allein oder mit wenig Rot (gebrannter Ocker, Zinnober u. s. w.), Neutraltinte mit Rot u. s. w. Als Schattentöne empfehlen sich: Purpurkrapp mit hellem Ocker, mit Schwarz, mit Ultramarin, sowie mit Indigo und Siena, Indigo mit Krappfarben, überhaupt mit Rot. Neutraltinte mit Madderbraun oder gebrannte Siena; Florentinerbraun mit Blau und Rosakrapp; Indischrot mit Blauschwarz, gebrannter heller Ocker mit Schwarz und Pinkbraun, Umbra mit Madderbraun.

Rauch aus Schornsteinen gibt man mit Blauschwarz und Kobalt oder gebranntem lichtem Ocker.

Technik und praktische Winke.

Architekturen kommen, abgesehen von Kircheninterieurs, meist in Verbindung mit Landschaft vor, phantastische Architekturen, besonders Städte und Schlösser, bereits bei den alten Niederländern und Venetianern. Dürer verzichtet schon auf dieselben und findet Hütten, Mühlen, Ställe u. s. w. mit idyllischer Staffage malerischer. Seit Rembrandt und Ruysdael spielen besonders Ruinen eine große Rolle in Landschafts- und Stimmungsbildern. Der Architekturmaler hat fast nur zu kopieren und für sein Bild die günstigste Ansicht zur Beleuchtung zu wählen. Architekturen erfordern richtiges Verständnis der Verhältnisse, schärferes Betonen der Formendetails und kräftige Schattenwirkung, deshalb auch fleißige Naturstudien in Bezug auf Farbe und Stimmung.

Die Gebäude, welche der Landschafter, der malerischen Erscheinung, der warmen Farbentöne, sowie der Kontraste in den Linien wegen, mit Vorliebe im Bilde anbringt, beschränken sich in der Hauptsache auf alte, vorzüglich unsymmetrische Bauwerke, besonders auf baufällige Hütten und sonstige ländliche Gebäude, Mühlen, Waldschenken, Türme von Dorfkirchen, Ruinen von Klöstern und alten Burgen, mit den Vorsprüngen der Felsen folgenden Mauern, von Bäumen mehr oder weniger verdeckte Gehöfte, Dörfer oft zerstreut, den Berghängen oder dem Tale entlang gelegenen Häusern, dann Interieurs aus alten Burgen, Höfe, Tortürme u. s. w., während er moderne Prachtbauten, Bahnhöfe, Gefängnisse, Irrenanstalten u. s. w., sowie frisch getünchte Häuser, überhaupt neuere, besonders scharfkantige Bauten, als wenig zu malerischer Darstellung geeignet, sorgsam meidet. Je unregelmäßiger sich Bauwerke ersterer Art in Form und Grundriß darstellen, desto reizvoller gestalten sich dieselben meist im Bilde, besonders bei Burgruinen, die auf Bergen entschieden bedeutender wie in der Ebene wirken. In hohem Grad gehoben wird die Darstellung durch Aufnahme in schräger

Ansicht, so daß man mindestens noch das Drittel einer zweiten Seite übersieht.

Bauwerke beanspruchen sorgfältige Zeichnung und richtige Perspektive, welche letztere, der vielen Verkürzungen wegen, unentbehrlich ist. Selbst halb unter Gestrüpp und Efeu verborgene Baureste verlangen Aufmerksamkeit in dieser Hinsicht, damit getrennte Teile derselben Flucht nicht verschiedene Verschwindungslinien erhalten. Sonst hat die Darstellung keine erheblichen Schwierigkeiten, da die Baumaterialien sich im wesentlichen nur durch Farbe und Textur unterscheiden. Steinwerk ist gut zu impastieren und recht fett zu malen, wobei sofortiges Treffen der Töne wichtig ist, obwohl dieselben später durch Lasuren verändert werden können. Die oft zahlreichen Lichter im Mörtel sind genau zu beachten, ebenso die vielfach wechselnden Farbentöne, wie sie bei altem Gemäuer nicht selten vorkommen, wenn auch Buntheit vermieden werden muß. Bei hellen Mauern ist, damit die Oberfläche der Farbe möglichst rauh und ungleichmäßig wird, deren Tönen, wie gelber Ocker u. s. w. ziemlich viel Weiß beizumischen, indem hierdurch das Feste des Mauerwerks naturwahr zum Ausdruck gebracht wird. Die vielfach ändernden Nuancen werden am besten durch jeweiliges leichtes Aufnehmen entsprechender Farbe mit der Spitze des Pinsels erreicht.

Bei Burgruinen bieten heller Ocker, Kobalt, gebrannte Siena und Ultramarin mit Lack, außer Schwarz und Weiß, genügendes Material zur Darstellung aller vorkommenden Töne. Der Bewurf vieler mittelalterlichen Gebäude, besonders der Mauern, Tortürme, Burgen u. s. w. ist von warmer gelbbrauner, in kältere und wärmere Töne spielender Farbe, welche unter steter Berücksichtigung letzterer gleich möglichst richtig, etwa mit Kobalt, Lack und gebrannter Siena eingesetzt wird. Wichtig ist häufig die entschiedene Betonung der Ränder der Töne, besonders an den Kanten der Steine, die nicht als kerzengerade Linien gegeben werden dürfen, sondern etwas unregelmäßig, mit Lücken, Einschnitten u. s. w. zu behandeln sind, wobei an Vorsprüngen immer kleinere Lichter stehen bleiben müssen, da von dieser Behandlung der Eindruck soliden Mauerwerks in hohem Grade abhängig ist. Einzelne geeignete Steine gibt man möglichst getreu wieder, andere und die meisten behandelt man breiter. Doppelt angezeigt ist breite Behandlung bei kleinerem Format, wo höchstens ein oder der andere in die Augen fallende Stein stärker betont werden darf. Bei eingehenderer Behandlung von Mauerteilen, namentlich solchen in nächster Nähe, ist der Mörtel zwischen den Steinen nicht zu übersehen, sondern soweit tunlich, und ohne ins Kreidige zu verfallen, naturwahr wiederzugeben, was auch von den nicht selten von

Mörtel umrahmten Firstziegeln gilt. Backsteine und Ziegel gibt man in der Regel mit jenen, durch Alter, Nässe, Rauch u. s. w. gedämpften, höchst malerisch wirkenden Tönen. Schatten und dunkle Stellen halte man nicht zu tief im Ton. Wo einzelne Stellen nicht ganz im Ton erreicht worden sind, ist durch spätere Lasuren Hilfe zu schaffen. Auch das Schleppen dicker Farben, besonders von Pinkbraun läßt hier häufig bei Vollendung wirkungsvolle Anwendung zu.

Die auf Dächern u. s. w. vorkommenden Lichter setze man keck und entschieden ein, nicht mittelst ängstlichem Hin- und Herpinseln; sie geben durch den Kontrast der Farbe Glanz. Für ein Ziegeldach in mannigfaltigen Tönen setze man etwa gelben Ocker, Pinkbraun, gebrannten hellen Ocker, Lack, Ultramarin, Zinnober, Schwarz und Weiß auf die Palette und beginne dann mit gefülltem Pinsel und kräftiger Farbe, etwa mit Pinkbraun und Lack, welcher man nach wenigen Strichen etwas Ultramarin zusetzt, um alsbald in gelben Ocker, mit Zinnober u. s. w. überzugehen, bis das Dach ganz mit Farbe bedeckt ist. Die Schatten werden gleich eingesetzt. Einzelne sehr leuchtende Ziegel übergeht man später mit Zinnober.

Das Liniendetail gibt man mit entschiedener Pinselführung, damit es wirke. Man kann sich hier vorteilhaft des oben angegebenen Einsetzens des Details mit Bleistift in die frische Farbe und späteren Ausfüllens und Lasierens, sowie teilweisen Wegwischens der Lasuren bedienen. Die dunklen Zwischenräume und Löcher zwischen einzelnen beschädigten Ziegeln gibt man mit warmem Tone von Ultramarin mit Lack und Pinkbraun und hält die Ränder etwas scharf. Aufheben des Pinsels nach jeder Berührung der Leinwand ist wesentlich.

Das oft zahlreiche feinere Detail erfordert bei der Ausführung Überlegung und Geschick. Genial sein sollendes Herumfahren mit dem Pinsel, wobei die Wirkung dem Zufall überlassen bleibt, kann ich nicht empfehlen, sondern rate zu sorgfältiger, überlegter Behandlung, denn andernfalls kann es vorkommen, daß man statt bestimmter Linien u. s. w. nur wirre Farbenflecke erblickt, die über ihre Bedeutung gänzlich im Unklaren lassen. Auf die Farbe als solche kommt es hierbei weit weniger an, als auf das, was sie ausdrücken soll, und wo sie mit dieser Erwägung eingesetzt ist, da tritt alles wie im Relief heraus, da die Mittel alsdann in der Treue der Darstellung vollständig aufgehen. Man hüte sich jedoch, das Detail zu auffallend zu geben oder zu sehr ins Einzelne zu gehen. Auch bei Dächern u. s. w. empfiehlt es sich, nach wenigen Pinselstrichen etwas in den Verhältnissen

der Kombination zu wechseln, je nachdem die Töne wärmer oder kälter werden. Dies gilt für alle fortlaufenden größeren Flächen, die durch dem Charakter entsprechende Änderungen im Ton die notwendige Unterbrechung erhalten. Das Markieren der einzelnen Schiefer geschieht mit spitzem Pinsel, etwa mit Pinkbraun, Van Dyckbraun und Ultramarin. Auf Schieferdächern wirkt es häufig gut, wenn man die Lichter mit dem Spachtel einsetzt, wodurch das Glitzern derselben naturwahr erreicht wird. Strohdächer werden ähnlich behandelt. Für frischeres Stroh nimmt man etwa gelben Ocker, Lack und Indigo. Das Detail, welches die einzelnen Lagen des Materials einigermaßen zur Anschauung bringen soll und in verschiedener Tiefe des Tones zu halten ist, gibt man mit spitzem Pinsel.

Rohes altes Holzwerk an Gebäuden ist meist von grauer Farbe, die aber nie mit dem Grau der Luft übereinstimmen darf, sondern sich wesentlich von diesen unterscheiden muß. Am zweckmäßigsten dient ein farbiges Grau, unter Zusatz von Schwarz zu Gelb, Rot oder Blau. Adern und Sprünge in Holzwerk gibt man mit spitzem Pinsel in feinen Linien. Wo dasselbe alt und rauh wiederzugeben ist, schleppt man Pinkbraun recht dick und leicht darüber hin. Alte grünliche, d. h. mit Moosen, Algen u. s. w. bedeckte Bretterwände untermalt man mit Grau und lasiert später mit Aureolin und Chromoxyd oder auch mit letzterem allein. Nägel im Holzwerk gibt man mit Pinkbraun, Ultramarin und Lack keck eingesetzt.

Dunkle Innenräume (Fenster, Scharten, Interieurs u. s. w.) sind besonders da, wo dieselben auf einzelne kleine Stellen beschränkt sind, möglichst früh, am besten vor Behandlung der Außenseiten, einzusetzen, um die für die letztere nötige Stärke der Töne richtiger bemessen zu können. Versäumt man dies und gibt diese dunklen Stellen zuletzt, so wird die Außenseite, trotz vielleicht vieler auf dieselbe verwendeter Mühe, häufig viel zu blaß geraten.

Bei größeren Bauwerken, Kirchen, Schlössern u. s. w. empfiehlt sich, die höchsten Lichter der Wolken auf der Lichtseite der Gebäude anzubringen. Gibt man auf allen der Luft horizontal gegenüberliegenden Flächen die Luftreflexe recht genau an, so sichert dies die harmonische Wirkung.

Noch ein wichtiger Punkt bleibt zu berühren. Beim Zeichnen nach der Natur ist bei Anlage der Schatten, die möglichst durchsichtig zu halten sind, der Winkel derselben, d. h. die Richtung, aus welcher die Sonnenstrahlen einfallen, genau zu beachten und hat der zuerst eingesetzte Schatten als Norm für die übrigen zu gelten, da bei umfangreicheren Bauwerken nicht alle zu gleicher Zeit eingesetzt werden können. Die Schattenränder halte man

immer etwas unterbrochen und rauh, damit die den Anfänger verratenden, unerfreulichen, absolut geraden Linien vermieden werden.

Bei malerischen architektonischen Skizzen, Ruinen u. s. w. sehe man immer darauf, daß das Licht auf die interessantesten Teile falle, sowie daß man über dem Detail nicht die Gesamtwirkung aus den Augen verliere. Die in neuerer Zeit etwas vernachlässigten Interieurs aus alten Gebäulichkeiten bieten häufig reichen Stoff zu malerischen, farbenreichen Studien, ebenso die nicht minder dankbaren, neuerdings mehr und mehr dem Aussterbeetat verfallenden malerischen mittelalterlichen Baureste, Tortürme u. s. w., wie sie z. B. von Reiffenstein für Frankfurt a. M. und von Conti für Rom vorliegen, überhaupt alle wurmstichigen winkeligen Gebäulichkeiten, welchen sämtlich ein gewisser Reiz der Farbe innewohnt. Auch Schönleber hat manches in dieser Richtung geleistet. Als wichtiges Mittel zur Veranschaulichung des Zeitalters oder der früheren Bestimmung derartiger Bauwerke kann dann oft Staffage, in Gestalt von Kostümfiguren, vorteilhafte Verwendung finden.

Gewarnt sei vor der verlockenden Verwendung von Vorbildern in Gestalt von Photographien, indem dieselben nicht selten an ihrer, nach den Gesetzen der Optik verdorbenen Perspektive, auf den ersten Blick ihren Ursprung verraten.

Wo man derartige Aufnahmen verwendet, müssen zunächst deren im Wesen des photographischen Prozesses liegende Fehler berücksichtigt werden, was häufig und selbst von Künstlern unbeachtet bleibt. Abgesehen davon, daß photographische Aufnahmen meist die Lichter zu hell, die Schatten und Tiefen aber zu dunkel und alles ohne Rücksicht auf die Entfernung fast gleich deutlich — bei minderwertigen billigen Apparaten weniger, aber bei erstklassigen Objektiven wie Voigtländers Collinearen, Zeiß' Anastigmaten, Unar &c., oder Görz' Doppel-Anastigmaten, höchst auffallend — oft mit haarsträubender Schärfe wiedergeben, halte man stets im Auge, daß die Linsen immer nur zentralperspektivische Projektionen auf einer Ebene geben, die besten Falles nur richtig zu sein scheinen. Das Objektiv fixiert nämlich einen in der Achse der Linse liegenden Punkt, auf welchen alles übrige bezogen wird. Unser Auge sieht aber wesentlich anders und fügt in der Erinnerung eine größere Zahl sich nicht deckender Bilder zusammen, so daß der Künstler ein Kollektivbild zeichnet, das wohl dem psychologischen Bilde entspricht und auch als richtig empfunden wird, aber mit der mechanischen Projektion nur wenig gemein hat. Auf den kleinen photographischen Formaten (9×12, 13×18) sind diese perspektivischen Fehler zwar wenig bemerkbar, um so empfindlicher treten dieselben aber bei Vergrößerungen auf.

Staffage (Tiere).

Kolorit.

Für hellfarbiges Vieh aller Art dienen mit mehr oder weniger Weiß: gelber Ocker, allein oder mit gebrannter Siena, mit gebranntem hellem Ocker, mit Zinnober u. s. w., ferner gebrannte Siena, gebrannter lichter Ocker, brauner Ocker u. s. w., Für Schafe und Ziegen auch Goldocker allein oder mit Van Dyckbraun, dann Umbra. Für Schatten: gebrannte Siena und Neutraltinte oder Kobalt mit gebranntem hellem Ocker und für tiefste Schatten ein wenig Braun.

Für rotes und rotbraunes Vieh: gebrannte Siena allein, mit Aureolin, mit Madderbraun, mit Lack, mit Schwarz, mit Neutraltinte, mit Schwarz mit und ohne hellen Ocker, mit Pinkbraun und Purpurkrapp, sowie mit Lack und Ultramarin. Gelber Ocker mit Purpurkrapp, mit gebrannter Siena und Chromgelb. Gebrannter lichter Ocker mit Madderbraun, mit Neutraltinte. Aureolin mit Madderbraun und Purpurkrapp. Madderbraun allein, mit Asphalt, mit Siena, mit Florentinerbraun, sowie mit gebrannter Siena und Ultramarin. Römischbraun. Florentinerbraun mit Madderbraun, mit Purpurkrapp oder mit Lack mit und ohne Blau. Purpurkrapp mit gebrannter Siena oder mit Van Dyckbraun.

Für dunkelbraunes Vieh: gebrannte Siena mit Schwarz oder mit Lack und Indigo, dann Braun, auch mit Krapp oder Lack.

Für schwarzes und tieftöniges Vieh: Schwarz (Blauschwarz) allein (mit Vorsicht!) oder mit Zusatz von Rot (gebrannter Karmin, gebrannter heller Ocker, Krappfarben, Lack u. s. w.) Ultramarin oder Indigo mit Purpurkrapp, mit Lack, mit gebranntem lichtem Ocker, Madderbraun mit Blau (Ultramarin) mit oder ohne Lack. Pinkbraun mit Purpurkrapp (oder Ultramarin) und Lack. Neutraltinte mit Krappfarben oder Braun. Schattentöne in etwas tieferem Ton.

Für Lasuren: Ultramarin, gebrannter Karmin, die tiefen Krappfarben.

Bei Figuren eignen sich als Fleischtöne: gelber Ocker mit Rot (Zinnober, gebrannter lichter Ocker, Indischrot, Madderbraun) oder mit gebrannter Siena. Gebrannte Siena mit Zinnober. Orangezinnober mit Weiß. Zinnober mit Krapp, gebrannter lichter Ocker mit hellem Ocker. Siena mit Krapp. Rosakrapp.

Schattentöne: Siena mit Rot und Kobalt, Madderbraun oder Van Dyckbraun mit Kobalt oder mit Lack, gebrannte Siena oder gebrannter lichter Ocker mit Blau. Graugrüne Töne sind in den Schatten der Fleischteile bei größeren Figuren sorgfältig zu meiden, indem dieselben die Frische vernichten. Für tiefere Drucker: Madderbraun oder Purpurkrapp.

Für Haare wählt man unter: gelber Ocker, Van Dyckbraun, Römischbraun, gebrannter lichter Ocker mit Aureolin oder mit Ocker, Braun mit Lack und Ultramarin; Ultramarin mit Krappfarben und gebrannter Siena.

Technik und praktische Winke.

Die landschaftliche Staffage, welcher idyllischer Charakter am angemessensten ist, muß mit dem Motiv am besten in einiger Wechselbeziehung stehen. Alte Meister liebten religiöse Staffage und zwar in der Ferne anzubringen, ein Gebrauch der weit hinter uns liegt. Die Florentiner des 15. Jahrhunderts gestatteten sich zuweilen schon Abweichungen — beliebt waren Badende, während bei den Venetianern häufig historische Szenen als Staffage auftreten. Erst von Memling ab pflegt genrehafte Staffage im Mittelgrunde beliebt zu werden in Gestalt von Herden, Eselstreibern, Reitern, und auf Wasser: Booten und Schwänen. Altdorfer war der erste Deutsche, welcher das Landschaftsbild zu selbständiger Stellung erhob und die figürliche Darstellung zur Staffage herabdrückte. Für historische Landschaft hat man mitunter symbolische Staffage gewählt, allein derartige Schilderungen stellen schon höhere Forderungen an den Darsteller, führen daher leicht auf Abwege und drohen, bei mißlicher Wahl, der Lächerlichkeit zu verfallen.

Unter allen Umständen sehe man darauf, daß das Übergewicht in der Landschaft liegt, da sonst die Darstellung leicht zum Genrebild wird.

Bei geringer Größe bleibt Staffage bis zur Fertigstellung der Arbeit, wo dieselbe, mit kräftiger Farbe pastos einzusetzen ist, unberücksichtigt. Der Grund darf nicht durchschimmern. Ich empfehle die Staffage auf Glas zu skizzieren, und letzteres probeweise vor die Leinwand zu stellen. Man sieht dann sofort, wo sie am besten wirkt, oder ob sie nicht besser wegbleibt.

Kleine Figuren, Menschen oder Tiere, vermögen oft eine wenig ansprechende Darstellung anziehend zu machen, wenn dieselben der Stimmung entsprechen und mit Geschmack und Verständnis angebracht werden. In hochmalerischen Darstellungen, wilden Gebirgslandschaften und Stimmungsbildern bleibt Staffage besser weg, außer etwa in Form eines, das Gefühl der Einsamkeit noch erhöhenden, über der Waldung schwebenden Vogels u. s. w., der mitunter erst die richtige Stimmung in das Bild bringt. Jedenfalls darf dieselbe nie gesucht erscheinen. Auch in Naturstudien sind Figuren nicht am Platze, da dieselben von der Hauptsache ablenken und übel angebrachte Staffage stets schadet. Auch dürfen nie Zweifel darüber berechtigt sein, ob die Figuren oder die Landschaft die Staffage bilden.

Mitunter unentbehrlich erscheint Staffage in Waldbildern und ländlichen Darstellungen, wo Wild, Jäger, Holzhauer, Bauern, Schäfer mit

Hunden, Vieh aller Art und Fuhrwerke, fahrendes Volk, „Künstler", Musikanten u. a. treffliche Verwendung finden können, sobald dieselben so angebracht werden, daß sie wesentlich zur Hebung der Darstellung beitragen. Hier tritt zugleich als geeignetstes Hilfsmittel der Momentapparat in Wirksamkeit, und hier ist er dem Künstler ein unersetzlicher Begleiter als treuer, rascher Zeichner. Nur sind bei Verwertung der betreffenden Aufnahmen unschöne, zwischen beiden Endpunkten der Bewegung der Individuen gelegene Phasen letzterer zu verbessern. Zu meiden sind modisch gekleidete Leute. Sollen bestimmte Personen angebracht werden, so zeichnet man dieselben am besten nach der Natur. Hauptsache ist, daß die Staffage in der Umgebung entsprechender Größe, sowie an den geeigneten Stellen angebracht werde, was manchmal nicht ganz leicht ist. Als Meister in virtuoser Anordnung derselben seien Oswald und Andreas Achenbach genannt, letzterer besonders in seinen Hafenbildern in dieser Hinsicht nahezu unübertrefflich. Neuerdings reihen sich viele der modernen Italiener, sowie G. v. Bachmann (Strandbilder von Scheveningen) hier an. Staffage in kleinerem Maßstabe anzubringen, wie es manche Künstler zu tun pflegen, ist verfehlt, ebenso wie in größerem.

Die Staffage soll häufig die ernsteren Töne der Darstellung beleben, und zu diesem Zweck auch etwas lebhafte Farbe in das Bild bringen. Bei Landschaften oder Marinen mit stark gebrochenen Tönen läßt sich damit große Kraft erreichen. Die gewünschte Farbe, die jedoch sonst im Bilde nicht vorkommen darf, läßt sich in der Regel leicht an Kleidung, an Fell oder Gefieder eines passenden lebenden Wesens anbringen, wobei auch manche Töne durch Anbringen der Kontrastfarbe sehr gehoben werden können. Staffagefiguren werden im Lichte vorteilhaft in der oberen Hälfte bunt gehalten. Häufig wird hier Scharlachrot in Form von Kopftüchern angebracht, denn Schattenfarben machen im Licht gern Löcher in die Bilder oder bleiben wirkungslos. Gelb macht sich sehr fein in grautöniger Umgebung, ist jedoch sonst, wie Orange und Braunrot, schon weniger empfehlenswert, ebenso helle Farben, die, mit Geschmack angebracht, besonders als Kontrastfarben, unter Umständen sehr vorteilhaft zu wirken vermögen. Blau wirkt wie Gelb nur in milden Tönen gut, als lebhafte Farbe unschön und kalt, besser aber als Indigo, im Licht mit etwas Gelb oder Rot und im Schatten mit Rotbraun oder Violett, so an Bauern, Fischern u. a. m. Günstig wirkt tiefes Rotbraun, Florentiner- mit Madderbraun, oder Van Dyckbraun mit Lack. Reines Schwarz und reines Weiß dürfen nur selten und mit großer Vorsicht angewendet werden. Wo mehrere Figuren vorkommen, kann man behufs gefälliger

Kontraste die eine in Grün und Rotbraun, die andere in Violett und Orange halten, wobei die reine Farbe auf die hellsten Lichter zu beschränken, alles übrige im Schatten zu halten ist. Fällt die Sonne auf die Figuren, so dürfen kräftige Schlagschatten, als ungemein zur Belebung beitragend, nicht fehlen.

Figuren dürfen nicht, lediglich der lebhaften Farbe wegen und ohne Rücksicht auf Licht und Schatten eingesetzt werden, was lächerlich wirkt. Besonders im Licht und an Männern wirkt dunkle Kleidung entschieden besser wie grellere Farben, die für Frauen und Kinder besser passen. Nächst der Kleidung fallen die Fleischteile, also Gesicht, Hände, nackte Füße u. s. w. vorzugsweise in die Augen, weil deren warme Töne gewöhnlich in der Landschaft fehlen. Größere Figuren legt man deshalb mit genügend kräftigem Fleischton an, verstärkt Nase, Augen und Mund mit einem gedämpften Ton aus Kobalt, Madderbraun und gebrannter Siena, gibt dann die beschatteten Teile mit Indigo und Madderbraun, oder Indischrot u. s. w. und verstärkt etwa gerötete Wangen noch mit entsprechenden Tönen. Sehr kleine Figürchen setzt man am besten flott mit kräftigen Tönen, lediglich mit Rücksicht auf Totalwirkung, in Licht und Schatten in der Masse breit ein, denn Detail macht kleine Figürchen schwer und kleinlich, weshalb die Augen unberücksichtigt bleiben. Erst bei größeren Figuren darf sich Detail bemerklicher machen.

Oft werden Figuren als Maßstab angebracht, um den Beschauer in den Stand zu setzen, sich über die Größenverhältnisse, besonders die größerer Objekte, ein richtiges Urteil bilden zu können, in welchem Fall dieselben so angebracht sein müssen, daß die Absicht möglichst verborgen bleibt. Ferner lassen sich durch Figuren Tages- und Jahreszeit, Land und Gegend kenntlich machen, leere oder wenig anmutige Stellen verdecken, und endlich können dieselben dazu dienen, den Vordergrund herauszubringen und die Ferne zu vertiefen. Im ganzen ist jedoch dem Landschafter zu raten, sparsam mit Staffage umzugehen, da durch dieselbe oft mehr verloren als gewonnen wird, teils infolge der dem anatomischen Bau zuweilen hohnsprechenden Gestalten, teils infolge verwendeter schreienden Farben. Der Anfänger beherzige, daß der Staffage immer eine bescheidene Rolle anzuweisen ist, damit dieselbe nicht aufdringlich erscheine, sowie daß sie immer vom Übel, wo ihre Anwesenheit unmotiviert oder als höchst überflüssig erscheint. Wo aber erwünscht, da muß dieselbe stets in der Perspektive entsprechender Größe gezeichnet werden, was weiter keine Schwierigkeit hat, wenn man, Poussin folgend, die Köpfe der Figuren auf einer durch den Augenpunkt gedachten Horizontale anbringt.

Nachträgliches Anbringen von Figuren, sobald dieselben nicht gleich mit der Skizze nach der Natur in den richtigen Verhältnissen eingesetzt worden, ist nicht leicht. Ist aber das Bild in guter Perspektive, so kann man sich helfen, indem man die

Figuren mit Gegenständen von bekannter Größe in deren Nähe vergleicht. Noch besser zeichnet man eine Figur in richtiger Größe in den nächsten Vordergrund, zieht von deren Kopf und Füßen Linien in der Weise nach einem Punkte des Horizonts, daß dieselben die Stelle einschließen, an welcher eine Figur angebracht werden soll, da solche Linien an jedem beliebigen Punkte ihrer Länge das richtige Höhenmaß für etwa einzusetzende Figuren geben. Nachträgliches richtiges Anbringen von Figuren, die so ungezwungen erscheinen sollen, als seien sie ursprünglich mit aufgenommen, ist übrigens schwer. Mancher Künstler lernt es nie und geraten die Figuren für die betreffende Stelle immer entweder zu groß oder zu klein.

Bei Aufnahmen nach der Natur kann man, um die richtige Größe zu erhalten, jemand an den Platz stellen, wo man später eine Figur einsetzen will und dabei das Verhältnis zur Ferne beachten. Die Position der Figur im Bilde ist von der des Zeichners abhängig, d. h. davon, ob man die Skizze stehend oder sitzend (ob auf einem Stuhl ꝛc., oder auf dem Boden) aufgenommen hat. Im ersten Falle erscheint die Figur gedrungen, mit starker Betonung des Oberkörpers und Kopfes; im letzteren, bedingt durch die perspektivische Verkleinerung des Oberkörpers, erheblich größer oder vielmehr schlanker. Sie kommt außerdem höher zu stehen, wobei die vertikale Ausdehnung des Terrains gleichmäßige Reduktion erleidet.

Ist eine Figur nach der Natur richtig in die Skizze eingesetzt, so wird gegen deren Größe nichts zu erinnern sein. Zeichnet man aber die Skizze nochmals und setzt die Figur, deren oberes Drittel im ersten Falle etwa den Horizont überragte, an derselben Stelle etwas kleiner ein, so daß die Schulter in den Horizont fällt, dann gibt sich sofort das Mißverhältnis zu erkennen und die Figur erscheint zu klein. Bei nur einer Figur fällt dies zwar weniger auf, entschieden aber bei mehreren kräftig eingesetzten. In flachem Terrain schneidet der Horizont die Figuren stets an der gleichen Stelle, sagen wir, bei stehend entworfener Aufnahme an den Schultern, während im Sitzen gezeichnet an denselben Stellen eingesetzte Figuren entsprechend höher über den Horizont reichen.

Zum Erlangen genauerer Kenntnisse in dieser Hinsicht, empfiehlt sich als vorzügliches Mittel, einen Bekannten zu Studienzwecken zu verwenden und denselben, sowohl stehend, wie sitzend, aus verschiedener Entfernung zu zeichnen. Außerdem skizziere man Figuren im Freien gleich nach dem Erblicken aus dem Gedächtnis, wobei es weniger auf schöne Bildchen als auf charakteristische Wiedergabe ankommt. Anfänger pflegen auch übereinstimmend die Köpfe der Figuren zu groß, die Beine zu kurz und die Füße zu klein, also mit perspektivischer Verkürzung zu zeichnen, was darin begründet ist, daß man gewöhnlich nur die in un-

mittelbarer Nähe stehenden Leute aufmerksamer betrachtet. Bei Zeichnung ganzer Figuren halte man deshalb etwa 5 m Abstand.

Bei etwa drei oder vier Figuren von gleicher Größe vereinigt man dieselbe am besten zu einer Gruppe, in der man der interessantesten Figur eine hervorragende Stellung gibt, außerdem sind kleine Figuren durch Bewegung etwas zu beleben, indem dieselben stille stehend, leicht für Baumstrünke, Pfähle u. s. w. gehalten werden. Veränderte Pinselführung hilft dieselben ebenfalls von der Umgebung unterscheiden. Immer aber müssen die Figuren zur Geltung kommen.

Häufig sieht man auf Architekturbildern, sowie in dekorativen Malereien, andern Kompositionen entlehnte, durchgepauste und dabei ungeschickt angebrachte Figuren, während andere Bilder durch mangelnde Figuren, oder haarsträubende Zeichnung vorhandener, alles Interesse verlieren. Selbst bei kleinsten Figürchen ist deshalb immer auf richtige Verhältnisse zu sehen.

Aufmerksame Studien der Werke älterer und neuerer hervorragender Meister eignen sich hier vorzugsweise zur Bildung des Geschmacks. Hierbei suche sich der Anfänger immer über jeweilige Gruppierung und Stellung Rechenschaft zu geben, ebenso darüber, wie das Bild ohne Staffage wirken würde. Auf Spaziergängen skizziere derselbe gelegentlich die Leute und Arbeiter in Feld und Wald, in ihren verschiedenartigen charakteristischen Stellungen und Beschäftigungen, sowie Vieh, Heerden, Fuhrwerke u. s. w., wobei man manche gut verwendbare Skizze erhält.

Noch einige Worte über Vieh, das dem Landschafter häufig, sowohl in Bezug auf Form wie auf Farbe sehr willkommen ist, weshalb es in Gemälden, wo es gut angebracht werden kann, selten vermißt wird. Da besonders Rindvieh und Pferde zwischen beiden Enden der Farbenskala alle Übergänge durch Gelb, Rot und Braun aufweisen, so bieten dieselben günstige Gelegenheit, sowohl zum Anbringen leuchtender Farben, wie zu Kontrasten, so daß nicht selten, z. B. bei Velasquez, Van Dyck u. a., Schimmel und Rappen als Hauptlicht oder tiefstes Dunkel vorteilhafte Verwendung gefunden haben. Auch schwarz und weiß gescheckte Tiere sind dienlich, hellstes Licht wie tiefstes Dunkel in ein Bild zu bringen.

Bei kleinen Studien von Federvieh, Katzen, Hunden und anderem, mehr durch Formen wie Farbe wirkendem Getier, Kostüm u. s. w. verdünnt man die Farbe zweckmäßig mit Terpentin, um mit spitzen scharfen Strichen arbeiten zu können.

Studien nach der Natur.

Die vorzüglichste Anleitung zum Malen bietet die Natur, aber der Blick für die Landschaft bedarf der Erziehung und Heranbildung, gleichwie das Gehör in Hinsicht auf Musik. Es ist deshalb geboten, daß der angehende Maler nach Bewältigung der Technik im Interesse seiner Ausbildung fleißig Studien und Skizzen nach der Natur und dem Leben male.

Das naturwahre Kolorit, welches dieselben stets zeigen, stellt sie hoch über die besten Arbeiten nach Vorlagen u. s. w., weil den letzteren dieses naturwahre Kolorit mangelt, da Kühnheit, um die Harmonie nicht zu stören, hier sorgsam gemieden wird. Natur und Leben bieten dem aufmerksamen Beobachter die reichste Fülle von Belehrung und nur durch das Studium des durch die Beleuchtung bedingten beständigen Wechsels der Farben, den sie dem Beschauer bietet, wird der begabte Darsteller zur Künstlerschaft gelangen. Vorlagen, die dem Anfänger höchst reizvoll erschienen, werden denselben nach kurzem Studium nach der Natur fast ausnahmslos sehr kühl lassen. Letzteres wird aber auch zugleich die Selbständigkeit in der Behandlung nach der technischen Seite hin, also den Vortrag, herausbilden, der, wie die Schrift, fast bei jedem Darsteller ein anderer ist.

Zunächst einige Worte über Studien und Skizzen. Der zwischen beiden bestehende Unterschied wird meist übersehen, weil die Skizze häufig als Studie im weiteren Sinne dient und bei entsprechender Behandlung die Grenze in der Regel verwischt wird.

Die Studie geht, ohne weitere Rücksicht, lediglich auf naturwahre und möglichst genaue, also realistische Wiedergabe des Gegenstandes, Motivs, der Figur oder Teile derselben aus, und zwar häufig in der Absicht, die gelungene Wiedergabe als Beihilfe oder auch Grundlage bei einem künftig zu malenden Bilde zu verwenden.

Sie ist nicht bestimmt, herumgezeigt zu werden, außer etwa Kennern behufs Einholung von Ratschlägen, da sie, in der Regel nur Bruchstück eines Bildes, wenig geeignet erscheint, dritte Personen zu interessieren, wenn sie auch kecken Auftrag und Bravour in der Handhabung des Pinsels anstrebt. Bei späterer praktischer Verwendung von Studien bleibt zu beachten, daß dieselben nicht ängstlich kopiert werden dürfen, weil sie selten in den für die harmonische Stimmung gerade notwendigen Tönen gehalten sein werden.

Der Charakter der Studien kann mitunter ein sehr verschiedener sein. So haben die der Franzosen mit deutschen, was genaue Charakteristik der Form und Lokalfarbe anlangt, nur wenig gemein und geben nur den Hauptcharakter unter Verzicht auf alles Detail.

Als wichtig ist hervorzuheben, daß die Studie weitere Ausführung, in der Regel wegen innerer Unzulänglichkeit, nicht gestattet, obwohl dieselbe künstlerisch zu befriedigen vermag. Studien lassen zwar vielfach auf schöpferische Begabung schließen, obwohl die bildmäßige Ausführung oft weit hinter denselben zurückbleibt.

Die Skizze, ein flüchtig, ohne Eingehen auf feineres Detail, also breit und ausschließlich mit Rücksicht auf Gesamtwirkung, oder in den Hauptmassen, sogar bisweilen nur auf Lichtwerte, entworfenes Abbild der Natur, geht schon mehr auf bildmäßige Wirkung aus. Sie bewegt sich freier, zieht auch ferner liegende Dinge heran und wird Interessantes oder Charakteristisches in Vorder- wie Hintergrund kaum ignorieren.

Abgesehen vom künstlerischen Werte, besitzen Skizzen als Erinnerung an malerische Punkte, an frohe in Wald und Gebirg u. s. w. verlebte Stunden, für den ursprünglichen Besitzer nicht selten noch besonderen Wert und möchte ich als höchst lohnend Alpenfreunden, insbesondere den Hochtouristen, die Erwerbung einiger Gewandtheit im Skizzenmalen empfehlen. Im Gebirg wird namentlich der photographische Stativapparat nie die Skizze überholen und häufig sie nicht ersetzen können, da derselbe Mangels eines zur Aufstellung geeigneten Orts oder des notwendigen Lichts vielfach nicht benützt werden kann, abgesehen von den zahlreichen Fällen, wo verzeichnende Objektive, unrichtige Stellung des Stativs, oder Neigung der Kamera, absolut falsche Verhältnisse verschulden.

Viele landschaftliche Motive wirken als schlichte Vedute behandelt entschieden am besten und mancher hübsche Punkt erscheint auf den ersten Blick als zu einer feineren Skizze geeignet. Bei näherer Prüfung erhalten wir aber dennoch kein genügend interessantes Bild, wenigstens nicht ohne Zufügung von Staffage. Meist verbleibt aber genügender Stoff zu lehrreichen Studien. Aus naheliegenden Gründen ist die Grenze zwischen Studie und Skizze häufig verwischt.

Beim Studienmalen sind zwei Dinge ganz besonders notwendig, Ruhe und Zeit. Übereilung ist zu vermeiden, da sie in den meisten Fällen schadet. Wesentlich ist ferner, daß der Studienmaler entweder allein hinausgehe oder mit gleiche Zwecke verfolgenden oder noch besser, mit bereits im Skizzenmalen gewandten Genossen, indem sonst, wie bei Ausflügen in größerer Gesellschaft, erfahrungsgemäß bei dem Malen nicht viel herauskommt.

Was die Ausrüstung zum Studienmalen betrifft, so ist außer dem entsprechenden jetzt allgemein üblichen, alles notwendige enthaltenden Studienkasten ein dreibeiniger Malstuhl notwendig, der zusammengelegt auch als Stock dienen kann (Damen bedienen sich besser vierbeiniger Stühle); sodann Skizzenpapier in verschiedenem aber nicht zu kleinem Format, weil Skizzen gleichen Formats in größerer Zahl, selbst bei trefflichster Ausführung, unendlich langweilig anmuten. Besonders kann ich die Raffaellistifte zur Benutzung empfehlen.

Bezüglich des Stuhles ist darauf zu sehen, daß man sicher und bequem sitze; denn die Hände müssen frei bleiben, da man in der Linken die Palette ꝛc. zu halten hat und die Rechte selbstredend nicht behindert sein darf.

Der Landschafter wird auch bald den Besitz eines Malschirmes als wünschenswert erachten, da man nicht immer Gelegenheit findet, im Schatten zu sitzen. In der Sonne, beziehungsweise auf die von der Sonne beschienene Leinwand u. s. w. zu zeichnen oder gar zu malen, ist zu meiden, indem dann, abgesehen von der schädlichen Einwirkung auf die Augen, die richtige Beurteilung der Farben- und Lichtwerte gänzlich aufgehoben wird. Man sehe darauf, daß der mit langem Stock mit Eisenspitze, Messingzwinge und Schraube versehene Malschirm mit einem für die Sonnenstrahlen undurchdringlichen Stoffe gefüttert sei, da derselbe andernfalls falsches Licht gibt.

Der Anfänger sollte nie seine Kräfte übersteigende Vorwürfe wählen, denn Erfolge sind immer ermutigend, während Ratlosigkeit und Mißerfolg zum Gegenteil führen und unausbleiblich sich einstellen, wenn Aufgaben die Fähigkeit übersteigen. Lieber unterschätze der Anfänger sein Können, da er dann mit bewußter Sicherheit arbeitet, andernfalls aber ängstlich zu Werke geht, während gerade dem Studienmaler ein gewisser Grad von Sicherheit behufs freier, bestimmter Pinselführung unbedingt notwendig ist.

Noch ein Punkt verdient Beachtung. Da man immer nur das Beste in der Richtung leisten wird, nach welcher innere Neigung drängt, so muß, was der Schüler malen soll, ihm gefallen. Wenn auch nicht immer durchführbar, verdient dieser Grundsatz doch möglichste Berücksichtigung, denn wo das Interesse fehlt, kann nicht wohl eine annehmbare Arbeit zustande kommen. Jedenfalls wird jeder in späteren Stadien des Könnens wohl tun, für ihn interesselose Bilder lieber gar nicht anzufangen.

Was die Wahl der Motive betrifft, so wird der Anfänger nicht selten darüber mit sich uneinig sein, welches von zahlreichen an einer Stelle vielleicht zu Gebote stehenden Motiven er für seine Studie wählen soll, und hieran anschließend wird sich, besonders in der Landschaft, die weitere Frage aufwerfen, wie viel von dem Motiv, der Gegend u. s. w. aufgezeichnet werden soll. Vorerst gilt es Maß zu halten und weder zu viel noch zu vielerlei aufzunehmen, insbesondere nicht zu farbenreiche Motive.

Für erste Studien sind einfache, vielleicht kleine architektonische Vorwürfe ohne auffallenden Wechsel der Beleuchtung, am besten bei bedecktem Himmel, zu wählen. Aufnahmen mit Sonnenschein folgen später, weil diese, wegen der in steter Änderung begriffenen Schatten, weitaus schwieriger zu behandeln sind. Man sehe zunächst auf einzelne, vom Hintergrund durch ihre Farbe gut abgehobene größere Gegenstände des Vordergrundes, ohne viel Luftperspektive und Detail, aber mit starken Kontrasten in Licht und Schatten, also breitere Massen, die zunächst höheren Wert wie koloristische Schönheit beanspruchen. Ich empfehle Hütten, Felsstücke, Stämme, Bäume (letztere wegen zahlreicher schwierigen Details nicht aus zu großer Nähe), aber immer mit der nächsten Umgebung, nicht zusammenhanglos, welche Studien nach und nach zu immer mehr Halbtöne aufweisenden größeren Partien, Flußufern, Baumgruppen mit Ferne und Hintergrund, verwahrlosten, steinigen oder morastigen Wegen, mit Abendlüften u. s. w. zu erweitern sind.

Aufnahmen bei trübem Wetter sind zwar weniger schwierig, wie bei heiterem, da der Anfänger weniger Gefahr läuft, in schreiende Farbe zu verfallen. Im Interesse lebendigerer Gestaltung durch Licht und Schatten male man nach diesen ersten Anfängen, bei heiterem, sonnigem Wetter, und als besonders lehrreich, dieselben Motive in wechselnder Entfernung und Beleuchtung, vor und hinter der Sonne, auf beleuchtetem und dunklem Hintergrunde, sowie zu verschiedener Jahreszeit. Dabei ist alles möglichst genau, aber ohne ins Kleinliche zu verfallen, anzugeben, denn zu flüchtige und inhaltlose Studien haben wenig Wert, indem man bei praktischer Verwendung derselben wohl zu großes Detail verringern, nicht aber dessen Mangel immer zweckmäßig ersetzen kann. Man gebe jedoch nicht mehr, als man tatsächlich sehen kann, wozu man in bekanntem Terrain leicht verleitet wird. Im Verlauf dieser Studien werden sich die durch Kopieren von Farbendrücken etwa ausgebildeten üblen Gewohnheiten verlieren und wird sich die eigene, mehr auf künstlerische Grundsätze basierende Manier auszubilden beginnen.

Wer nach Bewältigung der bedeutenderen technischen Schwierigkeiten hinaus ins Freie geht, um nach der Natur zu malen, versäume vor allen Dingen nicht, sich wenigstens mit den Grund-

zügen der Linearperspektive vorher bekannt zu machen. Wenn dieselbe auch für rein landschaftliche Vorwürfe kaum in Betracht kommt, da Konstruktionen hier wegfallen, so bedarf man derselben doch zum richtigen Sehen.

Bezüglich der der Aufnahme zu gebenden Ausdehnung wird der Anfänger manchmal in Verlegenheit geraten. Zunächst empfiehlt sich, nur soviel von dem gewählten Motiv aufzunehmen, als man, ohne den Kopf zu drehen, bequem übersehen kann, was als äußerste Grenze 60 Grad = ein Sechstel des Kreises beträgt. Die Rundsicht von einem Punkte aus bietet daher mindestens sechs verschiedene Bilder. Ausgedehntere Aufnahmen gestalten sich zu Panoramen, oder auch zu Zerrbildern. Die gegebene Vorschrift ist jedoch insofern mangelhaft, als unser Auge mit den Seitenteilen der Netzhaut nur unvollkommen sieht. Wir müssen uns deshalb das Auge bei bestimmter Richtung des Kopfes drehbar denken, weil man sonst nie ein Bild mit einem Blick übersehen kann.

Die Höhe des Horizonts, die Horizontallinie, ist die erste Aufgabe des Zeichners und insofern wichtig, als höhere Lage desselben das Bild lebendiger, dabei aber unruhiger, tiefere dagegen ruhiger, mitunter auch recht eintönig gestaltet. Er wird durch eine zarte Linie angedeutet, deren Anordnung nicht schwierig ist; nur vermeide man, die Bildfläche damit zu halbieren. Sind Horizont und Distanz festgestellt, dann schreitet man zur Zeichnung, vorerst zu Feststellung der Hauptmassen, vom Augenpunkt nach den Seiten hin, in steter Rücksicht auf letzteren, damit nicht einzelne Teile wie in kürzerer Distanz gezeichnet erscheinen und perspektivische Einheit gewahrt ist.

Nach Leonardo wird beim Zeichnen nach der Natur die der dreifachen Größe des Gegenstandes entsprechende Entfernung empfohlen. Bei Aufnahme der Aussicht aus einem meterbreiten Fenster ist somit bei 3 m Abstand von demselben der geeignetste Standpunkt, was jedoch die Praxis nicht immer bestätigt. Wie früher erwähnt, herrschen in dieser Beziehung verschiedene Ansichten und verweise ich auf das bei der Distanz bemerkte.

Als äußerste zulässige Grenze hat man den einfachen Abstand bezeichnet. Bei dessen Wahl würde man beispielsweise von dem Punkt, von welchem aus man die Studie aufnehmen will, zunächst nach einem der Mitte des Bildes entsprechenden Punkte gehen, der den unteren Rand noch berühren soll. Angenommen dies seien 10 Schritte, dann würde man von diesem Punkte 5 Schritte nach links und rechts abgehen und diese Punkte irgendwie bezeichnen, so daß man auf den angenommenen Stand-

punkt zurückgekehrt, den zwischen die bezeichneten Stellen fallenden Ausschnitt aufnehmen könnte. Zweckmäßiger wird man sich aber an kleinere Dimensionen halten und die Distanz etwa um die Hälfte größer nehmen, also im vorstehenden Falle 15 Schritte Abstand halten. Zu große Erweiterung der Bildfläche ist aus verschiedenen Gründen nicht wünschenswert, zunächst bei architektonischen Darstellungen nicht, weil dann, durch die Perspektive bedingt, die Seitenteile verzerrt erscheinen würden. Weit ausladende Bäume verlangen dagegen, um in richtigen Verhältnissen gesehen zu werden, größere Entfernung. Auch bei großblätterigen Bäumen (Kastanien, Nußbäumen, Eichen u. s. w.) empfiehlt sich, dieselben möglichst aus einer wenigstens der dreifachen Höhe entsprechenden Entfernung aufzunehmen, indem andernfalls die Notwendigkeit der detaillierten Behandlung der Laubpartien sich zu fühlbar machen würde. Zu stark vortretende Objekte wirken überhaupt nie vorteilhaft.

Nicht weniger wesentlich ist die Beachtung der Beleuchtung. Jedenfalls sehe man darauf, daß man die Sonne nicht direkt im Rücken habe, weil dann zu wenig Schatten in das Bild kommt und Gegenstände in vorherrschendem Licht weniger günstig wirken, wenn auch diese Richtung eben stark gepflegt wird. Für die ersten Studien im Freien wählt man deshalb am besten den frühen Morgen oder die Stunden gegen Abend, kurz vor Sonnenuntergang, also die Zeit, wo die Schatten länger sind und die tiefen Töne des Mittelgrundes besonders stark hervortreten und dann mit dem Vordergrund sich leichter von der Ferne abheben, die um diese Zeit am wirkungsvollsten erscheint. Um die Mittagszeit sind die Schatten zu kurz, die Farben zu blaß und das Licht ist zu mächtig. Man sieht nur Konturen und Lokalfarben. Bei tieferem Sonnenstand werden durch Vervielfältigung der Schatten die Formen sichtbarer, denn unbedeutende Erhöhungen des Bodens werfen noch deutliche Schatten, die mit ihren perspektivischen Verkürzungen wesentlich zur Modellierung der Bodenfläche beitragen, während die langen Schatten die Breite fördern, indem sie nicht selten zu Gruppen vereinigen, was um die Mittagszeit in zahlreichen Einzelheiten auftritt. Steht die Sonne nahezu in der Verlängerung der Ebene, dann erhält letztere nur Streiflicht und die Schlagschatten aus der Ebene emporstrebender Objekte werden dann unendlich lang, bis dieselben mit der Fläche endlich zusammenfallen. Der Sonnenuntergang bietet, soweit die Luft in Betracht kommt, das glanzvollste Kolorit, während das Terrain vorzugsweise nach Grau neigt, ohne jedoch glanzvoller Töne zu entbehren.

Die Schatten sind im Vordergrunde stets leicht, warm, farbig und durchsichtig. Im Mittelgrund erscheinen dieselben entschieden kräftiger, aber weniger durchsichtig, schwer und in mehr neutraler Farbe, also graublau. Mit zunehmender Entfernung nehmen sie Lufttöne an und erscheinen bei blauem Himmel blau, in grauer Luft aber grau. In der Ferne endlich verschmelzen Licht und Schatten allmählich zu einem einheitlichen, blaugrauen, das „Zurückgehen" bedingenden Ton, da mit der Größe der Gegenstände auch deren Lichtstärke schwindet. Die Farbe der Schatten unterliegt übrigens auch sonst manchem Wechsel. Während zuweilen, besonders bei Morgenbeleuchtung und schönem Wetter, alle Schattentöne in frischem Violett erscheinen, sind dieselben, wie auch die Lichter zu anderer Zeit von warmen Tönen durchleuchtet, so bei Abendbeleuchtung.

Bei Darstellung entfernter Gegenstände genügt meist die richtige Angabe der Schatten, da die Lichttöne auf große Entfernung hier in der Regel wenig Verschiedenheit zeigen. Alles Fehlende ergänzt das Auge des Beschauers, gleichwie an jenen Bildern, die in der Nähe besehen nur wirre Farbenflecke bieten, vorausgesetzt, und das ist hier wesentlich, daß diese Kleckse sämtlich an der richtigen Stelle sitzen. Wo dies nicht der Fall ist, da bleiben dieselben nur Kleckse — Fleckenmanier — und dokumentieren das Ungeschick des Darstellers.

Für Anfangsstudien empfiehlt sich die Aufnahme von der Südseite, damit der nördliche Himmel mit seinem bei hellem Wetter rötlichgrauen Ton den Hintergrund bilde. Bei Effekten mit der Sonne im Rücken, die schwierig und erst nach längerer Übung in Schattenskizzen zu versuchen sind, hängt alles von der feinen Abstufung der Töne ab und bei nicht ganz sorgfältiger Behandlung derselben wirkt die Darstellung roh und unnatürlich. Ohne Sonnenschein sind die Lichtwerte zwar noch feiner abgestuft und obgleich unveränderlich scheinend, doch von Stunde zu Stunde wechselnd, was jedoch für den Skizzenmaler wenig in Betracht kommt.

Der beständige Wechsel der Beleuchtung und die hierdurch bedingte stete Veränderung der Farbe macht das Malen im Freien für den Neuling außerordentlich schwierig und es bedarf längerer Übung, die Lichtwerte richtig zu behandeln. Der Anfänger fürchtet sich geradezu, die Schatten genügend zu markieren und bei manchem dauert es Jahre, bis er zur Erkenntnis gelangt, welche Schattentiefe helle Gegenstände unter Umständen zeigen können. Zur möglichsten Beseitigung dieses Übelstandes empfiehlt es sich, bei Beginn der Skizze gleich alle Schatten einzusetzen, worauf man weiter arbeiten kann, ohne sich um den Wechsel der Beleuchtung sonderlich kümmern zu müssen. Bei fortschreitender Übung prägt sich auch vieles dem Gedächtnis ein. Hat man, wie nicht selten, länger als

zwei bis drei Stunden an einer Studie zu tun, so stellt man die Arbeit an derselben nach dieser Zeit ein, um an einem der nächsten Tage mit ähnlicher Beleuchtung zur entsprechenden Zeit fortzufahren. In südlichen Ländern, in Italien, Ägypten, überhaupt im Orient, ist das viel leichter, weil dort die Beleuchtung Tag für Tag um dieselbe Stunde fast die gleiche ist, daher die kräftige Wirkung der Wernerschen und Hildebrandschen Bilder. Neben einem Bild mit korrekten Lichtwerten sieht eine in dieser Beziehung weniger sorgfältig behandelte Aufnahme sehr flau aus, wie vortrefflich dieselbe auch sonst, in den Details, gearbeitet sein möge.

Landschaftsbilder in trübem Wetter sind übrigens ebenfalls, besonders wo große Linien herrschen, wirkungsvoll zu gestalten, verlangen aber nicht weniger gründliches Studium, wenn auch Vorder-, Mittel- und Hintergrund, wie es bisweilen vorkommt, in eins zu verschmelzen scheinen. Allerdings steht die sonnige Landschaft künstlerisch höher; der schwierigen Darstellung wegen wird sie jedoch häufig nur als Skizze behandelt. Eins muß aber immer vorherrschen, entweder Sonne oder Schatten. Die Aufnahme bei hochstehender Sonne hat übrigens den für den Ungeübten angenehmen Vorteil, daß sich die Schatten weniger rasch ändern und hierin liegt vielleicht der Grund, warum man heute so viele Landschafts- und Genrebilder in derartiger Beleuchtung sieht, wenn auch bei der Dürftigkeit der Palette für die Werte zwischen tiefstem Schatten und höchstem Licht, solche Darstellungen, selbst bei virtuoser Behandlung, meist sehr weit hinter der Wirklichkeit zurückbleiben.

Die Sonne ist auch von Einfluß auf die besondere Beleuchtung der Landschaft in den verschiedenen Jahreszeiten. Der Frühling zeigt das reinste, etwas nach Grün neigende Blau der Luft, sowie gelblichen Horizont. Bei dem durch das Fehlen des Duftes bedingten klaren, lebhaft beleuchteten Hintergrund ist er weniger wie Sommer und Herbst zu malerischer Darstellung geeignet. Der Sommer hüllt die Gegend in rötlichgraue Dünste, die Ferne und Mittelgrund weniger deutlich erscheinen lassen, aber den Vordergrund desto mehr zur Geltung bringen. Wegen der langen Dauer der Sonnenuntergänge eignet er sich vorzugsweise zum Studium der Morgen- und Abendbeleuchtung. Im Herbst ist die Ferne teils duftig, teils von einer Klarheit, wie sie sonst nicht vorkommt. Für Studien steht jetzt der ganze Tag zu Gebot, doch sind die Sonnenaufgänge und -Untergänge von kürzerer Dauer wie im Sommer. Der Winter bietet bald heitere, bald dicke, graue Luft.

Beim Landschaftszeichnen nach der Natur empfiehlt sich, die Zeichnung nach Fertigstellung der Umrisse nochmals mit der Natur zu vergleichen und dabei ein Auge zu schließen. Gewöhnlich wird die Ferne zu groß geraten sein, der Vordergrund dagegen zu klein. Dies kommt sogar bei erfahrenen Künstlern vor und ist darin begründet, daß der Darsteller sich bei der Ferne zu wenig auf seine Augen, sondern mehr auf sein Gedächtnis

verläßt und so geneigt ist, alles größer zu zeichnen. Dies kann in sehr drastischer Weise zur Erscheinung gebracht werden, wobei die Details schwinden und der Totaleindruck vorzugsweise betont wird, durch Beschauen der Landschaft in einem Spiegel oder mit horizontal geneigtem Kopfe oder auch mit halbgeschlossenen Augen. Im ersten Falle genügt ein kleiner Taschenspiegel, der vertikal, aber etwas schief gerichtet, dicht vor das rechte Auge mit dem Rand gegen die Nase gehalten wird. Die Ferne wird dann wahrscheinlich bedeutend zusammenfallen und die Berge werden niedriger erscheinen. Die Skizze kann ebensogut auf diese Art besehen und mittelst des Spiegels in vorzüglicher Weise geändert werden, wenn man dieselbe vertikal hält. Das zweite Mittel wirkt ähnlich, ganz vorzüglich aber das dritte, wobei nur die Hauptmassen in Licht und Schatten, die Elemente der Darstellung, markiert werden.

Häufig läßt sich nicht alles in den Rahmen bringen, was man noch gerne aufnehmen möchte, wenn man den Maßstab nicht gar zu klein halten will und die Skizze dann unansehnlich wird. Jedenfalls hüte sich der Anfänger, durch Arrangements Lieblingsobjekte noch in den Rahmen bringen zu wollen. Künstler mögen das tun, obgleich man deren Bildern häufig das Unnatürliche des Arrangements sofort ansieht. Was man nicht bequem in den Rahmen bringt, lasse man weg.

Dem Anfänger fällt es schwer, aus der Fülle der ihn mitunter umgebenden reizvollen landschaftlichen Schönheit ein künstlerisches Motiv als Einzelbild auszusondern; er sieht eben den Wald vor Bäumen nicht, denn es fehlt ihm der für die Erkenntnis des Notwendigen und Charakteristischen in jedem der Einzelbilder und dessen Trennung vom Zufälligen geschärfte Blick. Er bedarf meist längerer Zeit, um bildmäßige Vorwürfe wählen zu lernen, weil er zu viel die Details beachtet und zu wenig die Umgebung des Hauptgegenstandes, die in der Farbenskizze oft erstaunlich uninteressant behandelt ist. Die geringsten charakteristischen Linien dürfen aber nie übersehen werden. Der horizontal oder vertikal gehaltene Stock läßt häufig rasch und sicher beurteilen, wo Vordergrund oder Seiten vorteilhaft abgeschnitten werden.

Zur Beurteilung der bildmäßigen Wirkung ist dem angehenden Studienmaler, aber nur für den Anfang, Anschaffen eines nicht zu kleinen, viereckigen Schwarzspiegels zu empfehlen, der jedes beliebige Stück Gegend, als umrahmtes Miniaturbild, verkleinert wiedergibt. Der im sofortigen Erkennen landschaftlicher Schönheit noch Ungeübte wird dann manches des Malens wert finden, was ohne Schwarzspiegel übersehen worden

wäre. Er wird diese Hilfe um so mehr würdigen, als Punkte, welche bei günstiger Beleuchtung ein gut abgeschlossenes Bild bieten, nicht allzuhäufig vorkommen.

Der Schwarzspiegel läßt namentlich die Unterschiede nebeneinander gelegener Töne leichter beurteilen und bei hellen Gegenständen, so z. B. bei Wolken, Formen und Zusammenhang der einzelnen größeren Abteilungen deutlicher erkennen, wozu übrigens auch eine graue Brille dienen kann. Abgesehen von der Dämpfung der Farbe besitzt der Schwarzspiegel indessen die unter Umständen störende und stets zu berücksichtigende Eigentümlichkeit, in gewisser Stellung das polarisierte Licht nicht zu reflektieren. Hierdurch kann das Bild unwahr werden, indem sich z. B. eine duftig erscheinende Partie weniger duftig oder ganz klar abspiegeln kann.
Als teilweiser und billiger Ersatz können auch selbst herzustellende, aus Pappe geschnittene Rähmchen mit Fadenkreuz dienen. Die Schwarzspiegel haben aber den weiteren für den Anfänger in Betracht kommenden Vorteil, daß sie das Detail weniger scharf zeigen, als es ein gutes Auge erblickt, und dabei die Farben etwas abtönen. Durch diese Verminderung der Helligkeit erscheinen bei nicht zu schwacher Beleuchtung die Kontrastfarben lebhafter und werden so, bei der deutlichen Auszeichnung der Licht- und Farbenwerte, Fingerzeige für die anzuwendenden Töne geboten. Der Effekt liegt, mit anderen Worten, übersichtlich vor und der Maler kann sofort die Schönheiten des Motivs nach jeder Richtung hin würdigen.

Im Interesse gesteigerter bildmäßiger oder malerischer Wirkung wird nicht selten einige künstlerische Nachhilfe geboten scheinen, indem manches weggelassen, zugefügt oder verändert werden muß. Früher glaubte man, ohne diese Nachhilfe keine Landschaft nach der Natur zu stande bringen zu können, nachdem aber die Photographie bewiesen, daß unmittelbare Abbilder der Natur nicht selten allen an eine gute Komposition zu stellenden Forderungen entsprechen, sind Freiheiten, wie Claude Lorrain, Salvator Rosa, Turner u. a., sie sich zur Verbesserung der Natur erlaubt, jetzt nicht mehr am Platze. Gemälde, in welchen entweder Licht oder Schatten vorherrscht, wirken am besten. Hellstes Licht und tiefster Schatten können sogar zuweilen mit packender Wirkung in direkte Opposition gebracht werden, wie z. B. bei gegen einen glühenden Abendhimmel gestellten dunkeln Gegenständen, welche Effekte, „Blender“, jedoch nur sparsam verwendet werden dürfen.

Im ganzen halte man auf angemessene Abwechslung in Licht und Schatten und vermeide unschöne Formen, die möglichst zu verdecken sind, sowie in Parallelen das Bild durchsetzende Schatten, wie sie häufig in

Waldschneisen vorkommen. Konzentriertes Licht und Schatten in Rembrandtscher Manier kommt im Freien nicht, höchstens ganz ausnahmsweise einmal als große Seltenheit vor, weshalb entsprechende Lichtführungen als unzulässig zu erachten sind. Überhaupt sei vor Darstellungen unwahrscheinlicher oder unmöglicher Vorkommnisse gewarnt.

Für Anfänger ist es schwierig, in der Natur ein Bild herauszufinden, obgleich deren genügend vorhanden. Es handelt sich dabei meist nur um den richtigen Standpunkt, der die besonderen Schönheiten des Motivs, sei es in Kolorit oder Linienführung, vorführt. Zunächst gilt es, geeigneten Vordergrund, ansprechendes Terrain mit Gestein, Gebüsch u. s. w. für das Bild zu finden, den man etwas *seitlich*, *nicht* in die Mitte legt. In zweiter Linie handelt es sich um das *Hauptlicht* (etwa in Luft oder Wasser u. s. w.), den *Hauptschatten* und irgend eine Stelle, die das Anbringen einiger *koloristischer Effekte* gestattet. Auf diesen Faktoren beruht zu einem großen Teil die Wirkung.

Nunmehr ist alles der *Totalwirkung* unterzuordnen, die hauptsächlich auf *Breite* in Form wie Farbe beruht. Für ein kräftig modelliertes Motiv von guter Totalwirkung genügen nur wenige charakteristische Details, weshalb oft manches schöne rücksichtslos dem *Ganzen* geopfert werden muß, welches immer *wichtiger* ist wie seine Teile. Mit weit größerem Erfolg läßt man manches nur *erraten*, statt es deutlich zu geben, immer aber keck, kräftig und dann auch wirkungsvoll. Zu viel Detail macht die Darstellung trocken und hart, und wer einmal auf den Abweg des „Fertigmachens", wie es die Liebhaber kleinlicher Detailmalerei nennen, geraten ist, des „Geleckten", das nur Nichtkenner schätzen, der kommt nicht leicht mehr davon ab und ist für die Kunst verloren. Neben der Breite muß die Ausführung eine gewisse *Freiheit* und *Leichtigkeit*, eine *flotte Malweise* erkennen lassen. Zeigt sie das Gepräge des Mühsamen, dann ist das Bild mindestens verfehlt.

Der das Auge des Beschauers fesselnde *Effekt*, auf dessen Mitwirkung die größten Meister rechnen, liegt meist in der *Beleuchtung*, weniger häufig in der *Farbe*, nach beiden Richtungen hin auch im *Kontrast*, abgesehen von großartiger Naturschilderung. Einem fertigen Bilde kann der vielleicht mangelnde Effekt nicht selten durch wenige Drucker und Lichter gegeben werden und ebenso kann ein unscheinbares Motiv durch effektvolle Behandlung zum ansprechenden Bilde umgeschaffen werden. Beides erfordert aber schon höheres Talent.

Bei Wahl des *Standpunktes* kommen bei dem geübten Studienmaler noch einige Punkte in Betracht, welche auch Anfänger möglichst bald berücksichtigen dürfen.

Auf Studienreisen empfiehlt es sich zunächst, die Umgebung zu durchstreifen, um geeignete Punkte zu wählen. Interessante, mitunter selbst scheinbar langweilige Punkte, liefern nicht selten Stoff für mehrere, zuweilen sogar für zahlreiche Bilder. Es ist

aber in diesem Falle nicht ratsam, zu viel auf ein Bild zu bringen, weil man alsdann, statt mehrerer guter Bilder, oft nur eins von vielleicht zweifelhaftem Werte erhält. In solchen Fällen hebe man nur ein Hauptmotiv hervor, um alles andere demselben unterzuordnen. Man wird dann vorteilhaft einen Standpunkt wählen, von welchem aus die übrigen interessanten Motive, wenigstens teilweise, verdeckt sind. Wo dies aber nicht möglich, rückt man dieselben mehr in die Ferne oder hält sie im Schatten. Zuweilen läßt man noch besser eines oder das andere weg; immer aber sehe man auf nicht zu ausgedehnten, mindestens einfach zu behandelnden Vordergrund, der eventuell durch einige Figuren belebt werden kann.

Hat man ein ansprechendes, bildmäßiges Motiv gefunden, so beginne man nicht gleich am ersten besten Platze mit der Aufnahme, sondern sehe sich dasselbe erst von verschiedenen Punkten aus an, weil es höchst empfindlich ist, wenn man nach Beendigung der Skizze eine Stelle findet, von welcher aus die Gesamtwirkung eine weit vorteilhaftere gewesen wäre, wo der Vordergrund sich entschieden günstiger gestaltet oder der Hintergrund großartigere Linien geboten hätte. Freilich kann aber auch ein reizvolles Motiv, zwanzig Schritte weiter besehen, kaum mehr des Malens wert sein.

Was man zur Studie wählt — selbst die langweiligste Gegend bietet des Skizzierens werte Abwechslung in Farbe und Beleuchtung — zeichne man stets von der charakteristischsten Seite, also von einem Punkte aus, der die malerischsten Seiten des Motivs, sowie die harmonischsten Linien bietet. Man halte hierbei stets an einer wirklich vorhandenen oder nur gedachten H o r i z o n t a l- und einer V e r t i k a l l i n i e fest, die man leicht markiert, während man von dem Augenpunkt aus zu zeichnen beginnt, aber ohne zu sehr in das Detail einzugehen. Je weniger solches vortritt, desto charaktervoller wird sich die Studie gestalten.

Nicht selten gewahrt der Anfänger im Laufe des Zeichnens, daß die Hauptsache des Bildes nicht mehr Platz findet. Das Übertragen der Landschaft auf die Leinwand bereitet ihm Schwierigkeit, weil man nicht gewohnt ist, die Landschaft als F l ä c h e zu sehen. Doch erscheint gerade das Hochgebirg mit seiner weiten Ferne in breiter Farbengebung demselben flach und bildmäßig. Bei Beginn suche man deshalb zur Erleichterung des Anfangs einfache, das Ganze teilende senkrechte oder wagrechte Linien, die zugleich Maße geben, z. B. Wasserspiegel, Straßen, Bahnlinien, Kirchtürme, sowie Talwände, die den Mittelgrund vom Vordergrund oder von der Ferne scheiden.

Wer scharf sieht, gebe nach Feststellung der Hauptumrisse nur so viel Detail, als ohne Anstrengung mit leichtem Blinzeln zu sehen ist, was in späteren Stadien der Arbeit auch für die F a r b e gilt. Hierdurch schwindet das Detail und nur größere Licht- und Schattenmassen treten besser hervor.

Vor allem beachte man das hellste Licht und den tiefsten Schatten, nur hüte man sich, schwache Umrisse stark und starke schwach, oder unterbrochene Linien als fortlaufende zu geben, während die Wiedergabe fortlaufender Linien durch unterbrochene häufig vorteilhaft sein kann. Im ganzen muß die Zeichnung mit dem Charakter der Darstellung in Einklang stehen.

Der Anfänger wird bei ersten Studien nach der Natur meist wenig befriedigt von seinen Leistungen sein, selbst wenn derselbe schon lobenswerte Kopien nach Gemälden zu stande gebracht und sich viele Mühe gegeben hat. Sie werden in der Regel eigentümlich zahm und flau, oder auch schwer und gequält ausfallen; die Farbe wird meist zu kalt sein und der Effekt fehlen.

Häufig ist die Ferne zu grün, zu braun, oder sie zeigt zu viel Detail, während Mittel- und Vordergrund auffallend matt in Farbe sind. Nehmen wir an, das Motiv sei eine graue Felspartie. Dieselbe erscheint dem flüchtigen Blicke allerdings grau, aber bei aufmerksamer Betrachtung zeigen sich noch viele andere Töne und Übergänge in mitunter recht warmer Farbe, eine Eigentümlichkeit vieler scheinbar einfarbiger Gegenstände, besonders der Wege, Mauern u. s. w., weshalb deren Farbe nur leicht, aber immerhin sichtbar nuanciert werden muß. Die Vegetation wird ebenfalls größere Verschiedenheit im Ton aufweisen.

Diese unerfreulichen Eigenschaften beruhen in der Regel meist weniger auf mangelnder Technik, als auf unrichtiger Wiedergabe der Farben, bedingt durch den im richtigen Sehen ungeübten Blick. Zunächst wird sich der Darsteller vielfach von seiner Kenntnis der Lokalfarben haben leiten lassen und unbedeutendere Töne, sowie zahlreiche Kontraste in Licht und Schatten, darunter recht kräftige, wird er entweder ganz übersehen oder doch unbeachtet gelassen haben, und ähnlich wird es sich mit manchen bei der Komposition zu berücksichtigenden Dingen verhalten. Die seither kopierten Bilder hatten diese Mängel, besonders die zuletzt berührten, nicht, weil die Maler der Originale recht gut wußten, warum sie diese oder jene Farbe, hier dunkle Schattenmassen, dort helle Lichter, scheinbar absichtslos eingesetzt hatten. Es gilt daher vor allen Dingen, sich an richtiges Sehen zu gewöhnen.

Sehen beruht nicht nur auf sinnlicher, sondern auch auf geistiger Tätigkeit, also auf gleichzeitiger Mitwirkung des Verstandes zur Beurteilung des Gesehenen. Erst durch diesen wird das Bild je nach der

Subjektivität des Beschauers in der verschiedensten Weise in dessen Innern entwickelt und der Blick für die Natur geschärft, dessen gerade der Künstler nicht entraten kann, wenn sein Beruf kein verfehlter sein soll. Es bedarf schon eines höheren Grades von Aufmerksamkeit, um diese beiden Faktoren zu trennen und die empfangenen Eindrücke richtig zu beurteilen, weshalb die Erstlingsstudien der meisten Anfänger diese Verhältnisse unbeachtet lassen. Derselben Erscheinung, nur in noch primitiverer Form, begegnen wir in den Landschaftsbildern früherer Jahrhunderte, wo zahlreiche Dinge verzeichnet sind, die von dem Standpunkt des Künstlers aus gar nicht sichtbar waren, die derselbe aber kannte. Der Liebhaberei, derartige Dinge darzustellen, verdanken wir die in alten Bildern so häufige „Vogelperspektive“, die überhöhten Berge, Burgen, Türme u s. w.

Sodann täuscht sich der Anfänger oft in dem Sättigungsgrad der Farben, weshalb derselbe geneigt ist, alle Gegenstände von bekannter Farbe, ohne Rücksicht auf die Entfernung, in ihrer Lokalfarbe wiederzugeben, also ohne Luftperspektive, lediglich mit Hilfe des Gedächtnisses zu malen. Dagegen muß sich derselbe bestreben, vor der Natur die Lokalfarben ganz zu vergessen und die vorhandenen Töne sofort richtig würdigen zu lernen, nicht allein in der Ferne, sondern auch in nächster Nähe, wo dieselben durch Schatten und Reflexe häufig beträchtlich verändert werden.

In scharfer Beleuchtung, so bei starkem Sonnenschein, erscheinen die hellsten Töne auf der Leinwand mehr oder weniger dunkel. Da der Darsteller aber zu tiefe Töne zu meiden sucht, bleibt das Bild in Farbe schwach und matt. Arbeitet er aber mehr in das Detail, so gerät er, sobald die Leinwand mit Farbe bedeckt ist, unwillkürlich immer mehr ins Dunkle, da die dunklen Töne im grellen Lichte immer noch ziemlich hell scheinen. Der Darsteller wird hiedurch darauf hingewiesen, im Schatten zu arbeiten und die Töne etwas schwächer oder neutraler zu halten, besonders wo die richtige Farbe zu treffen ist. Schreiende, harte Töne werden dann vermieden.

Der Schwarzspiegel verhindert zwar einigermaßen derartige Mißgriffe, allein es kommt noch eine weitere, in der Kontrastwirkung begründete Reihe von Täuschungen in Betracht. Der Maler muß sich deshalb mit letzterer so vertraut machen, daß er nicht allein deren Einflüsse sofort erkennt, sondern sich derselben auch zur Erzielung gewisser Effekte in bewußter Weise zu bedienen vermag.

Unzufriedenheit mit der Leistung, angesichts der Natur, pflegt übrigens bei erneuter Betrachtung der Arbeit zu Hause zu schwinden, indem sich auch manche gelungene Effekte und erwünschte Erfolge bemerkbar machen und die Gesamtwirkung dann meist eine entschieden günstigere sein wird.

Der Anfänger muß überall den künstlerischen Grundsätzen Rechnung tragen, wo deren Anwendung vom künstlerischen Standpunkt aus geboten erscheint. So sind zahlreiche Ab-

stufungen zwischen Licht und Schatten, wie die Natur sie bietet, mit den uns zu Gebote stehenden, verhältnismäßig ärmlichen Mitteln auch nicht annähernd zu erreichen, denn nach Aubert ist das weißeste Papier nur etwa 57mal heller als schwarzes. Was dem Maler in dieser Hinsicht versagt ist, muß er deshalb durch künstliche Mittel zu verdecken und namentlich durch energische Farbenwirkung auszugleichen suchen. Der mit den oben erörterten Grundsätzen Vertraute ist im stande, mittelst Einsetzens weniger Effekte eine fade Skizze zu einer leidlich guten umzugestalten und hierauf beruht lediglich die Wirkung der Theaterdekorationen. Eingehende Betrachtung derselben ist in dieser Hinsicht lehrreich, da dieselben sehr breit behandelt sind, hier ganz überflüssige Vollendung nicht anstreben und, bei dem großen Maßstabe, den Effekt gleichsam zergliedert vorführen, so daß der Beschauer bald die Bedeutung der einzelnen Pinselstriche zu würdigen wissen und sich dann zu entschiedenerer Pinselführung veranlaßt fühlen wird. Hierbei kommt noch die Fernwirkung in Betracht, da die fehlenden Übergänge, ähnlich wie bei den Tapeten, durch das Auge des Beschauers ersetzt werden. Was in nächster Nähe sich vielleicht als eine unverständliche Kombination von Farbenklecksen darstellt, gestaltet sich im Zurücktreten nicht selten zu geschmackvoller Modellierung.

Bei dem Malen nach der Natur verhält es sich ganz ähnlich wie bei der Dekorationsmalerei. Eine kühne Hand gibt sofort die Hauptsachen, da man im Freien zu weicher Verschmelzung der Töne keine Zeit hat, und selbst dann würde feinere Ausarbeitung weniger vorteilhaft wirken wie etwas rohere, freiere Behandlung. Überhaupt sieht man bei Studien um so mehr von sorgfältigerer Ausführung ab, als der Zweck derselben bei dem Künstler vorwiegend darin besteht, für Arbeiten im Atelier eine zuverlässige Grundlage zu besitzen. Sie verlangen daher nur frische, kraftvolle Wiedergabe der Natur.

Beständige Aufmerksamkeit auf die Luftperspektive, auf den beständigen Wechsel in Sichtbarkeit und Farbe der Gegenstände, je nach Stand der Sonne und Dichtigkeit der Atmosphäre, wird dem Anfänger sehr bald richtiges Gefühl für Farbe vermitteln und ihn in den Stand setzen, sich vollkommen auf sein Auge verlassen zu können. Empfehlenswert für das Studium sind Stimmungen großer Harmonie in Farben und Licht, ferner, wo breite Massen kalter und warmer Töne, also kräftige Kontraste, der Gegend größeres Interesse verleihen.

Ist die Skizze gezeichnet, so wird zunächst die Luft in Angriff genommen, alsdann die Ferne, worauf man zu Mittel-

und Vordergrund übergeht. Die Farbe setze man sofort kühn und gleich im richtigen Ton ein, damit man nachträglich nicht viel zu bessern braucht. Man sei nicht ängstlich und male mit bestem Wissen darauf los, denn bei jedem Versuch, selbst dem mißlungenen, lernt man mehr. Ist ein Ton etwas zu kräftig oder dunkel ausgefallen, dann bessere man nicht daran herum, da dies in der Regel mehr schadet als nützt. Außerdem wird scheinbare Tiefe im weiteren Verlaufe der Arbeit durch die Töne der Umgebung erheblich gemildert. Furchtsames Zögern in der Farbengebung ist den Skizzen überhaupt weit schädlicher als kräftiges Kolorit. Dunkle Töne gebe man nicht undurchsichtig oder gar schwarz und alle Lichttöne halte man sehr hell und rein. Man nehme sich Zeit. Unter zwei Stunden läßt sich überhaupt nichts rechtes zu stande bringen; manche Skizzen erfordern deren sogar vier bis sechs. Hat man nicht soviel Zeit, so begnüge man sich mit einer Bleistiftskizze. Überhaupt empfiehlt, sich schöne Linien und packende Effekte auf Spaziergängen immer zu skizzieren.

Rasch vorübereilende Stimmungen, besonders in der Beleuchtung, wie sie in Gebirgsgegenden so häufig vorkommen, ist man gezwungen aus dem Gedächtnis zu malen, denn bei starkem Wechsel der Beleuchtung kann es vorkommen, daß ein richtig gemischter Ton schon während des Auftrags nicht mehr zu der Umgebung stimmt. Derartige Stimmungen erfordern schon völlige Beherrschung der Technik und können bei aller Sicherheit dennoch nur mangelhaft wiedergegeben werden. Anfänger wie Geübtere mögen sich deshalb häufig in raschen Skizzen versuchen, um auch im schnellen und dabei sicheren und zuverlässigen Arbeiten Übung zu erlangen und zu rascher Wiedergabe der flüchtigen Effekte befähigt zu sein.

Vorzügliche Übung und manche nützliche Fingerzeige bieten rasche Skizzen nach Gemälden alter Meister in kleinerem Format, mit Betonung nur der hauptsächlichsten Farben- und Lichtwerte. Alles, was gut in Farbe, Licht und Schatten (Landschaften, Figuren, Stillleben, Blumen und Früchte), in rascher, verständnisvoller Weise skizziert, dient diesem Zweck.

Zur Skizzierung vorübereilender Farben- und Lichteffekte empfiehlt sich, nach flüchtiger Zeichnung der Massen, die Haupttöne in Luft, Ferne, Wasser u. s. w. mit Bleistift zu notieren, z. B. Luft: Blauschwarz und gebrannter lichter Ocker — Indigo und Indischrot; Wald im Mittelgrund: Kadmium mit Purpurkrapp — Ultramarin, Chromoxyd und Blauschwarz; Wasser: Ultramarin und Kadmium; oder Mittelgrund, dunkle Massen, Bäume dunkel Olivengrün; Vordergrund hell; dunkle Stellen im Kontrast mit Wasserfall. Im Wasser

tiefgrüne Reflexe: Van Dyckbraun und Indigo. Moose der Schieferfelsen Orangetöne: gebrannte Siena mit Madderbraun; Mädchen mit Kind, bläulicher Rock, gelbrotes Halstuch u. s. w. Solche Notizen können dazu dienen, den Effekt zu Hause auszuarbeiten, erfordern aber genaue Beurteilung der Farbenmischung, weshalb dem Anfänger öftere Vergleichung der Töne der Landschaft mit den früher erwähnten Farbentabellen zu empfehlen ist. Er wird dann bald befähigt, selbst feine Nuancen sofort richtig zu beurteilen und die Töne gleichsam geläufig lesen zu lernen, was bei Verhinderung, eine Farbenstudie auszuführen oder zu beenden, von hohem Wert ist.

Nach den ersten gelungenen Versuchen bilde sich der Anfänger aber nicht ein, bereits ein halber Künstler zu sein, denn bei weiterem Vordringen in dem Gebiet wird man sich bald bewußt, daß die Erstlinge noch viel, sehr viel zu wünschen lassen, wenn man hier und da auch schon etwas malte, was einem selbst nach Jahren noch Freude macht. Hat derselbe das unbedingt notwendige Farbenmaterial beherrschen gelernt, dann mag er es zu weiterer Ausbildung auch mit weniger notwendigen Farben versuchen.

Was den Gesamtton der Studie betrifft, so ist in der Regel der Vordergrund blasser zu halten, als die übrigen Teile und muß derselbe mehr absolute Lichter zeigen, obgleich die Schatten recht tief sein können. Das Licht wird dann mehr gehoben. Positive Lichter im Vordergrund setze man recht pastos ein. Den farbigen Lichtern in Ferne und Mittelgrund gegenüber treten die weißen des Vordergrundes um so kühner heraus. Wirken dieselben zu roh, so gebe man denselben einen schwach gelblichen Ton. Sonst sei man mit glänzenden Streiflichtern vorsichtig und wende sie hauptsächlich nur da an, wo die Aufmerksamkeit des Beschauers gefesselt werden soll. Man übersehe nicht, daß das Bild glanzvoll wirkt, wenn es tiefsten Schatten und höchstes Licht umfaßt.

Den häufig sehr kräftigen, wenn nicht entschieden dunkeln Mittelgrund halte man möglichst tief im Ton; er vertritt den Hauptschatten, wie die Luft das Hauptlicht. Lokalfarben treten nur noch unbestimmt und nach Grau neigend auf. Doch ist mit Detail höchst sparsam umzugehen, da man sonst im Vordergrund nicht auskommt. Die Behandlung dieser neutralen, nur wenig kenntlichen Töne ist nicht leicht und erfordert Übung. Die vorkommenden Linien halte man möglichst horizontal, um das Zurücktreten zu begünstigen. Da aber umfangreiche Schatten gern Schwere verschulden, so ist häufig notwendig, einige die Schatten des Mittelgrundes an Tiefe des Tones noch überbietende

Gegenstände anzubringen, in deren zweckdienlicher Anordnung die Geschicklichkeit des Darstellers sich zeigt.

Erfahrung wird den Anfänger bald beurteilen lassen, wo sich diese dunklen Stellen, die weder im Mittelpunkt des Bildes noch gleichweit von zwei in die Augen fallenden Punkten angebracht werden dürfen, befinden müssen. Die Wahl der Gegenstände, Felsen, Figuren u. s. w., mit deren Hilfe man tiefe Farbe anbringt, muß dem Geschmack überlassen werden. Hier und da kann man auch dem Innern eines Schattens die notwendige Tiefe geben. Eine recht tieftönige Stelle sollte aber immer vorhanden sein.

Verschiedene Lichteffekte entstehen häufig zufällig und unbeabsichtigt bei der ersten Anlage und, je nach deren Form, kann man sich derselben oft, besonders in der Ferne, vorteilhaft zur Modellierung des Terrains, Darstellung von Feldern u. s. w. bedienen.

Bei der Freiheit, mit welcher der Maler mit allen Mitteln auf die Gesamtwirkung hinzuarbeiten vermag, kommt es gar nicht darauf an, ob ein beliebiger Baum, Fels u. s. w. gerade an der ihm von der Natur zugewiesenen Stelle oder etwas entfernter sitzt, was namentlich bei Behandlung des Vordergrundes gilt. Im Mittelgrund sind zu freie Willkürlichkeiten weniger am Platz.

Der Anfänger muß namentlich dahin trachten, sofort das Notwendige und Charakteristische in der Erscheinung zu erfassen und dies von dem Zufälligen zu trennen; die geringsten charakteristischen Linien dürfen daher nie übersehen werden.

Sehr wichtig ist das Anbringen von Farbenkontrasten, da kräftiges Kolorit vielfach nur auf geeigneten Farbenkombinationen und Kontrasten beruht. Kraft im Vordergrunde macht die Ferne luftiger. Sind die Lichttöne der Ferne gelb und warm, so müssen im Vordergrunde blaue Töne angebracht werden, während bei kalten Lichtern der Ferne rote und gelbe Töne im Vordergrunde dieselbe luftig machen. Derartige Kontraste dürfen jedoch bei früher Morgenbeleuchtung oder nach Sonnenuntergang nicht angebracht werden, da hier die Kraft mehr von Licht und Schatten, als von der Farbe abhängig ist.

Zur vorteilhaften Verwertung der Kontrastwirkungen ist in erster Linie zu empfehlen, die Gegensätze der Lichtwerte in das richtige Verhältnis zu bringen, d. h. das kräftigere Licht räumlich zu beschränken, die Schatten aber über desto größere Flächen zu legen, indem vorherrschendes Licht mit spärlichen Schatten erfahrungsgemäß ungünstig wirkt.

Das durch die Modellierung zu erzielende malerische Relief wird durch einfache Wiedergabe der Farben meist nur unvollständig erreicht, weil der Eindruck des Körperlichen in der Natur nicht allein von Farbe, Licht und Schatten, sondern, wie das Stereoskop beweist, ganz besonders

von der gemeinschaftlichen Tätigkeit beider Augen abhängig ist. Bei Beschauung eines Gemäldes wirkt diese Tätigkeit gerade in entgegengesetzter Richtung, weshalb Bilder plastischer erscheinen, wenn man ein Auge schließt, weil dann der störende Einfluß beseitigt wird. Da nun der Maler dieser gemeinschaftlichen Tätigkeit der Augen nicht gerecht werden kann, so muß er alle zur Erzielung des Körperlichen zu Gebote stehenden Vorteile ausnutzen. Er muß namentlich die Kontraste etwas steigern, wozu der Schwarzspiegel behilflich ist, welcher jene Helligkeit zu erzielen befähigt, bei welcher sich die Kontrastfarben am stärksten zeigen. Da man bei der Unzulänglichkeit der Palette für die Helligkeitsdifferenzen in der Natur dieselben nur durch geschickte Benutzung der Kontrastwirkung scheinbar vergrößern kann.

Der Anfänger wird also zur Erzielung kräftiger Farbenwirkung wohl tun, die Schatten im allgemeinen in mit der Lokalfarbe der Gegenstände kontrastierender Farbe zu halten, da die zwar oft vollständig genügende Schattengebung mittelst tieferer Töne derselben Farbe weit weniger wirksam ist. Diese kontrastierenden Töne kommen zwar auch in der Natur vor, allein sie werden übersehen, weil man nur zu oft die von der Beleuchtung ganz unabhängige Lokalfarbe im Sinne hat. Empfehlung verdient daher der Grundsatz: Kalte Lichter, warme Schatten, weit weniger aber der umgekehrte: Warme Lichter, kalte Schatten, von welchem oft Abstand genommen wird, da umfangreiche kalte Schatten höchst ungünstig wirken.

Manche Effekte sind übrigens unangenehm und deshalb möglichst zu meiden, so abgesehen vom Vorherrschen kalter Farbe, häufige Anwendung von Grünlichblau und Grünlichgelb. Ersteres wirkt nur in ganz schwachen oder neutralen Tönen gut. Das höchst mannigfaltige Grün der Vegetation und dessen große Verschiedenheit in der Farbe je nach Beleuchtung, besonders der Baumpartien, resultiert aus dem eigentümlichen optischen Verhalten des Chlorophylls (Blattgrün), welches nicht allein gelbes, grünes und blaugraues, sondern auch rotes Licht zurückwirft.

Bei tiefem Stand der Sonne enthält nun das direkt auffallende Sonnenlicht vorzugsweise Rot, Orange und Gelb, welche Farben im reflektierten Licht (Luftlicht) nur schwach vertreten sind. Hierauf beruhen jene in waldigen Gegenden, namentlich im Gebirg und bei tiefstehender Sonne oder nebligem Wetter, öfters an Herbstmorgen zu beobachtenden, mitunter höchst unschönen schreienden, durch Kontrastwirkung noch verschärften Farben- und Lichteffekte, vor deren Wiedergabe gewarnt sei, besonders wenn, wie dann häufig vorkommt, die zitron- und kanariengelben oder blaugrünen Töne stark vorherrschen. Überhaupt ist mit entschiedenem Grün, selbst in der Landschaft, vorsichtig und selbst sparsam umzugehen, denn obgleich der größte Reiz der Landschaft nicht selten in üppigem Grün besteht, so lehrt doch die Erfahrung, daß vorwiegend in

Grün gehaltene Bilder meist wenig angenehm wirken, wie nahe sie auch der Natur kommen mögen.

Noch eine Bemerkung über die Darstellung grell von der Sonne beleuchteter heller Gegenstände. Dieselben erscheinen weiß, allein diese Farbe ist, wie die kalte, rohe Wirkung so dargestellter Gegenstände zeigt, zur Darstellung des Sonnenlichts durchaus ungeeignet.

Weit besser eignen sich Töne, in welchen die drei prismatischen Farben vertreten sind, wodurch Kälte vermieden und harmonischer Anschluß an die übrigen Teile des Bildes vermittelt wird. Nachfolgende Mischungen können zur Darstellung des hellsten Sonnenscheins mit allen Übergängen bis in den tiefsten Schatten und in den verschiedensten Tönen dienen, doch können auch andere Farben verwendet werden.

Neapelgelb (oder Kadmium), Zinnober und Kobalt für die hellsten Lichter. — Rohe Siena (oder brauner Ocker), Zinnober (Krapplack) und Ultramarin. — Hell Englischrot (Indischrot), brauner Ocker und Indigo mit Ultramarin. — Rohe Umbra, Madderbraun und Indigo mit wenig gebrannter Siena. — Gebrannte Siena, Madderbraun und Schwarz. — Gebrannte Umbra, Purpurkrapp und Schwarz.

Sehr wichtig ist noch Abwechslung in Form wie in Farbe, ohne aber ins Bunte zu verfallen. Was die Formen betrifft, so empfiehlt sich, nicht zu monotone landschaftliche Darstellungen zu wählen, sondern solche, die wenigstens im Terrain, in Gruppierung oder Formen der Bäume Abwechslung zeigen, was in den meisten Gegenden nicht schwer fällt. Bezüglich des Kolorits ist allerwärts für Mannigfaltigkeit gesorgt, ganz besonders auf dem Lande und selbst in der formöden Moorgegend.

Man suche stets im Vordergrund etwas anzubringen, was verschiedenartige lebhaftere Farbe fordert, wie einzelne Häuser, Hütten u. s. w. Wesentlich ist hierbei, daß man die zu Gebot stehenden Farben nach allen Richtungen hin benutzt und sich nicht auf wenige konventionelle Mischungen beschränkt. Auf die notwendige Mannigfaltigkeit in der Farbe ist mehrfach hingewiesen worden, doch sind häufige Wiederholungen derselben Gegenstände und Farben nicht ratsam, ebenso widerwärtige Farbenzusammenstellungen, wie sie zuweilen vorkommen.

Der Landschafter hüte sich, in zu peinliches Nachahmen der Natur zu verfallen, da die von letzterer gebotenen Bilder oft Modifikation wünschenswert machen. Einzelnes kann vorteilhaft weggelassen werden, anderes wird, um befriedigende Wirkung zu erzielen, zugesetzt werden müssen.

Gewahrt man, während man mit einer Skizze beschäftigt ist, einige zu derselben passende Figuren oder sonstige Staffage, wie Fuhrwerk u. s. w. und ist die Skizze noch nicht so weit gediehen, daß man die Staffage einsetzen könnte, so zeichne man dieselbe in das Notizbuch, um sie vielleicht später zu verwerten.

Es kommt häufig vor, daß man, um der Darstellung einen Abschluß zu geben — wie bei Skizzen einzeln stehender Bäume u. s. w. — einen gleichsam im Duft verschwimmenden Wald im Hintergrunde anbringt, der mit wenigen flachen Aufträgen grauvioletter Töne, oder auch durch wiederholtes Übergehen mit dem Luftton in größerer Sättigung hergestellt wird. Die Wirkung ist in der Regel eine recht günstige, nur muß dann die ganze Luft entsprechend behandelt, oder aber muß der Wald auch durch seine Größenverhältnisse entschieden in die Ferne gerückt sein, während derselbe sich häufig als dem nächsten Mittelgrund angehörig darstellt. Im letzteren Falle empfiehlt es sich, auf das Grau einen schwachen farbigen Ton, etwa gelben Ocker mit wenig Ultramarin, zu legen, wenn man nicht von vornherein der farbigen Behandlung den Vorzug geben sollte.

Alle Studien hebe man sorgfältig auf, selbst die kleinen, welche nicht selten viel besser in der Farbe geraten wie die großen. Auch stehe man davon ab, Naturstudien zu Hause noch verbessern zu wollen, da jede Studie eine eigentümliche wirkungsvolle Frische und Realität besitzt, die durch derartige Versuche schwer geschädigt werden würde. Noch sei bemerkt, daß besonders charakteristische Effekte meist nur auf Kosten der Stimmung und allgemeinen Befriedigung zu stande kommen, weil häufig anerkannte Grundsätze dabei verleugnet werden. Derartige Versuche haben sich überdies nur selten des ungeteilten Beifalls der Kenner und Sachverständigen zu erfreuen, zumal selbst geniale Arbeiten, die sich von dem gewöhnlichen Pfade entfernen, häufig die erbittertsten Gegner finden.

Noch einige Bemerkungen bezüglich der Jahreszeiten. Der Frühling bietet, besonders an Waldrändern und Flußufern, Gelegenheit zu den herrlichsten Studien; er zeigt glänzendstes, zartestes Grün und erfordert die lebhaftesten Farben, wie Smaragdgrün, Indischgelb mit Chromoxyd und Ultramaringelb. Dabei bieten die in der Entwicklung begriffenen Blätter noch zahlreiche warme, an Herbstlaub erinnernde, violette und rote Töne, die Krapp und selbst Zinnober verlangen, ohne daß jedoch mit diesen Pigmenten der Farbenzauber der Natur vollendet wiedergegeben werden könnte.

Der Sommer zeigt dagegen in seiner üppigen Vegetation geschlossenere, in der Farbe weniger mannigfaltige Massen, dabei graueren aber einheitlichen Ton. Die großen Bäume bieten das herrlichste Ensemble, dessen Darstellung aber ungleich schwerer ist. Die beste Zeit zu Studien sind jetzt die Stunden gegen Abend, wo die Gegenstände in allerlei geheimnisvollen Halbtönen sich weniger bestimmt zeigen als erraten lassen. Man hat immer nur Hauptmassen und die klare, farbenreiche Luft bietet mit den kräftig sich abhebenden Bäumen im Vorder- und Mittelgrund und dem gedämpften, im Gegensatz zur Luft immer noch kräftigen,

gegen Bäume und Gebäude aber schwächeren Kolorit des Terrains einen gewaltigen Dreiklang.

Im Herbste spielen sich im Walde wahre Farbenorgien ab, indem das scheidende Grün bei Buchen, Birken u. s. w. in die leuchtendsten, tiefsten roten und gelben Töne übergeht, die in der Sonne sich noch unendlich steigern und mit dem durch den Kontrast auffallend gehobenen tiefen Blaugrün der Nadelhölzer großartigste Effekte bedingen.

Die letzten guten Tage des Spätherbstes oder die wärmeren, trockenen Wintertage bieten immer noch gute Gelegenheit zum Studium des Astbaues und lassen sich in dieser Jahreszeit, wo die Bäume noch Reste von Herbstlaub tragen, besonders in Gebirgsgegenden und bei Anwesenheit von Nadelholz, noch recht dankbare bildmäßige Studien liefern. Auch mit Schilf und Rohr bewachsenes Sumpfterrain sei empfohlen. Zur Wiedergabe der Schneelandschaft nach der Natur wird man schon aus Gesundheitsrücksichten wenig geneigt sein, im Freien zu malen, sofern nicht schon große Kälte an sich das verbietet. Ich möchte aber doch auf die unvergleichlich prachtvollen, dieser Jahreszeit eigentümlichen Sonnenuntergänge aufmerksam machen.

Kräftig anregende Studien zu malerischen, großartigen Landschaften, und zwar imposantes Material, bieten Rom und die Campagna, Neapel, Salerno, Capri und Sizilien, überhaupt Italien mit seiner herrlichen Farbenklarheit, überall farbige Massen, und Farbe selbst in den breitesten Schatten, das spezifisch italienische Kolorit, mit seinen ausgesprochenen energischen Kontrasten in der Farbe, ein Gegensatz zu Holland mit seinen dumpf gesättigten Farbtönen, namentlich in Braun und Grau; dann Süddeutschland, die Alpen und Norwegen.

Noch ein Wort über Venedig, welches in neuester Zeit besonders von Engländern und Amerikanern für Studienzwecke ausgebeutet wurde. Es bietet dem Architektur-, dem Marine-, wie dem Genremaler (Riva de Schiavoni) eine unerschöpfliche Quelle ewig neuer Motive, so oft es auch schon seit Jahrhunderten herangezogen worden ist. Wechselnde Kontraste in Farbe und Stimmung trifft man fast nirgends so, daher die erstaunlichen Unterschiede in venetianischen Skizzen und Gemälden, so daß es in jedes Künstlers Auge anders erscheint, bald braun, bald gelb, bald neblig, bald düster, bald von rosig leuchtendem Gold angehaucht.

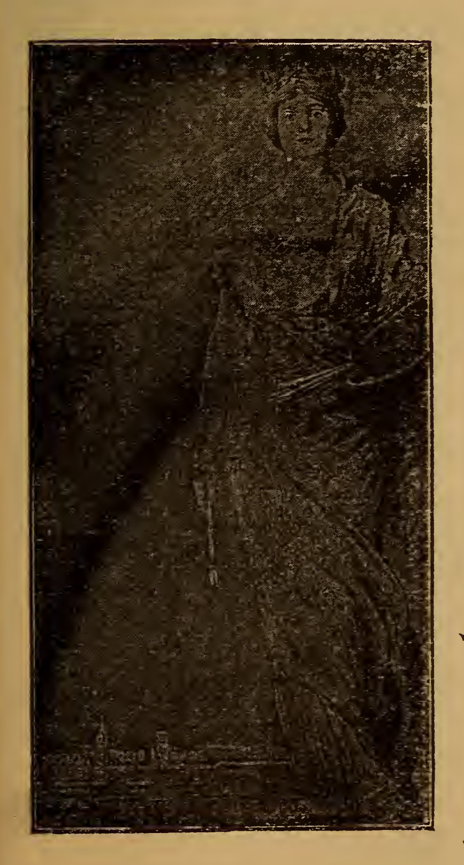
Der realistische Stimmungsmaler versucht alles, bei vorzugsweisem Ausgehen auf den Effekt mit virtuoser Behandlung, wobei freilich auch öfter mehr verblüffende wie schöne, überreizte Farbenzusammenstellungen, besonders in den heutigen Mondscheinlandschaften erscheinen.

Anfänger, welche Gelegenheit haben, mit Künstlern und urteilsfähigen Kunstfreunden zu verkehren, werden wohl tun, denselben ihre Arbeiten zeitweise zu unterbreiten, um gediegene, sachverständige Urteile über dieselben zu hören, auf künftig zu meidende Fehler und mancherlei anderes

aufmerksam gemacht zu werden. Zu warnen ist aber ernstlich vor der verderblichen Überschätzung der so häufig von Nichtkennern uns im Familienkreise arg gerühmten Arbeiten, denn je weiter der Einsichtsvolle vorwärts dringt, desto mehr schwinden die Grenzen der Vollkommenheit vor seinen Blicken in die weite Ferne. Vieles hängt von der künstlerischen Begabung ab, die überhaupt den entscheidenden Punkt bildet, insbesondere Gestaltungskraft, also das ästhetische Moment, und Auffassung. Weit weniger kommt die allgemeine Berechtigung in Frage, wie die individuelle Leistung, für welche der Grundsatz gilt: dem Künstler ist alles erlaubt, was er mit Geschmack und Verständnis durchzuführen im stande ist. Was aber nicht in ihm liegt, wird er nie lernen.

In dieser Darstellung der Theorie und Praxis der Öltechnik habe ich den Interessenten wissentlich nichts vorenthalten, was den Rat und Belehrung Suchenden irgendwie fördern könnte und überall die richtigen Wege zur Herstellung sowohl allen künstlerischen Anforderungen entsprechender farbenkräftiger Studien, wie ausgeführterer Arbeiten angedeutet. Höchste Vollkommenheit zu erreichen ist indessen auf dem Gebiete der Kunst sehr schwierig und bei aller Befriedigung, welche seine Gemälde dritten Personen gewähren, wird der Maler sich dennoch nie der Einsicht verschließen, daß dieselben hinter der Wahrheit und Schönheit der Natur immer noch weit zurückbleiben. Ungeachtet dieses unabwendbaren Mangels wird aber das Studium dieses herrlichen Zweiges der Kunst alle, die sich demselben ernstlich hingeben, reichlich für die darauf verwendete Zeit und Mühe belohnen. Das Gebiet ist unerschöpflich und die Grenzen weichen, bei tieferem Eindringen in dasselbe, mehr und mehr zurück.

Nochmals sei hier der Schäden gedacht, die teils durch Verwendung unpassender Farben, teils durch sonstige frevelhafte Technik, meist langsam und allmählich, oft nach sehr langer Zeit erst, an Ölgemälden in die Erscheinung treten. Veränderungen aller Art, Erbleichen, Schwinden, Dunkeln und Schwärzen der Farbe, Bersten der pastosen Farbmassen bis auf die Leinwand, von einzelnen umfangreichen Sprüngen bis zum reinen Craquelé herab, vernichten häufig die Gemälde entweder ganz, oder machen mühevolle, kostspielige, nicht immer in den Folgen besonders günstige Restauration notwendig, weshalb, wo Dauerhaftigkeit in Betracht kommt, hier nochmals auf Vermeidung unhaltbarer Farben oder deren Charakter nicht entsprechender Verwendung, sparsame Anwendung von Ölen, Trockenölen, Sikkativen und sonstigen Malmitteln und insbesondere Vermeiden des Malens auf nicht absolut trockenen Untergrund hingewiesen sei.



Malutensilien und Zeichenmaterialien








SMITHSONIAN INSTITUTION
THE LIBRARY
FOR THE INCREASE AND DIFFUSION OF KNOWLEDGE AMONG MEN

